UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01741028 3

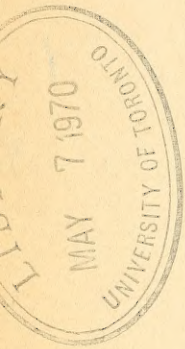
Les Trois Dictions

Georges BERR et René DELBOST

Les Trois Dictions

ÉDITIONS
de la REVUE BLEUE
et de la REVUE SCIENTIFIQUE
41 *bis*, Rue de Châteaudun. — PARIS

PN
4123
B47



A

MONSIEUR GUSTAVE LARROUMET

Hommage respectueux et dévoué

G. B. ET R. D.

LETTRE-PRÉFACE

A MONSIEUR RENÉ DELBOST

CHER AMI,

En quelques conférences, faites à Copenhague, à Bruxelles et à Paris, j'avais émis l'idée que tout bon diseur doit d'abord respecter le texte, la ponctuation... en un mot, tout ce qui constitue les principes élémentaires de la diction ; qu'il doit ensuite avoir le sens des rythmes ; enfin ressentir, pour, avant tout, exprimer tout ce qu'il dit.

Il y a donc, à proprement parler, trois sortes de dictions : la diction correcte, la diction rythmique et la diction expressive.

Pour bien lire à haute voix, on peut se contenter de la première ; il faut connaître la seconde pour chanter juste les beaux vers et ne point endormir son auditoire ; mais, pour le faire vibrer, pleurer ou rire, il faut les avoir pratiquées toutes les trois. La diction correcte est purement grammaticale : elle s'adresse à l'intelligence et à la volonté : elle est accessible, pour ainsi dire, à tous. La diction

rythmique est plus difficile à acquérir, et pour la bien faire goûter il faut avoir l'oreillle musicale. C'est la sensibilité qui donne la diction expressive.

Mes théories eurent la bonne fortune de vous intéresser, il vous sembla qu'elles valaient la peine d'être développées.

Vous êtes fin diseur... Depuis des années, vous faites valoir à l'étranger les beautés de la langue française ; vous enseignez aux Allemands, aux Hollandais, aux Italiens, comment il faut interpréter Hugo, Lamartine, Musset, Sully-Prudhomme et Verlaine, et si vos conférences font connaître là-bas nos grands poètes nationaux, votre diction savante les fait aimer. Vous instruisez en amusant, et c'est la bonne formule. Je me rendis donc très vite à vos bonnes raisons. Nous causâmes souvent, discutâmes quelquefois, et, page à page, ce livre s'édifia. Nous l'offrons au lecteur en toute modestie. Notre excuse est que nous goûtons éperdument l'art de bien dire, que nous fûmes, de ce fait, pleins de bonnes intentions, et que, si l'on trouve nos idées mauvaises, nous pouvons affirmer du moins qu'elles nous sont chères ! ! !

Georges Berr.

INTRODUCTION

Dans un temps où la grande majorité des écrivains délaisse le vers comme un instrument imparfait, comme une gêne dans la course furieuse vers la gloire à tout prix ; quand on se défie des poètes dans les rédactions, dans les secrétariats de théâtre, à peu près comme les cyclistes et les chauffeurs se défient des gambades libres et des folles courses des enfants qui jouent sur la route blanche, inaccessibles au vertige de vitesse dans lequel les passants sont emportés ; alors que les pères du roman moderne se livrent, dans leurs préfaces, à des attaques aussi violentes que dénuées de sens contre la langue qui fut dite celle des dieux et qui maintenant n'est plus suffisante, à ce qu'il paraît, pour rendre la surabondance, la complexité et la mobilité de la pensée moderne, il est consolant de savoir que des gens existent encore, à l'âme simple, confiante, qui aiment la poésie d'un amour désintéressé, qui cultivent l'art pour l'art même, voyant en lui un but et non pas un moyen.

Les gens dont nous parlons, possédés, comme tous les apôtres, de l'ardent désir de recruter de nouveaux prosélytes à leur foi, récitent dans leurs familles, dans des assemblées scolaires, dans des réunions publiques, les

œuvres des poètes, écrites soit en vers, soit en prose, car la prose ne dédaigne plus de piller à son profit le riche héritage de la poésie.

C'est à ces derniers fidèles d'un culte diminué et proscrit que nous nous proposons de venir en aide : nous voudrions leur donner des armes contre leurs ennemis, fortifier leur goût en l'éclairant, multiplier les nobles émotions que suscite l'audition des plus beaux textes anciens et modernes en leur en facilitant l'interprétation.

Parmi ceux qui ont préconisé les lectures publiques se trouve au premier rang le charmant et agréable auteur de deux livres qui resteront le bréviaire des lecteurs ou récitateurs à venir, M. Legouvé : il convient de citer ensuite Constant Coquelin, qui s'efforça de faire aimer et goûter les poètes modernes, dans les réunions mondaines. Notons-le à sa louange ; encore qu'il soit un peu responsable, devant les lettrés, de l'épidémie de monologues qui s'est abattue sur les salons depuis une vingtaine d'années. Des salons où elle ne trouva qu'un accueil de commande, que des applaudissements dictés par le snobisme ou l'intérêt, la poésie est allée vers le peuple. Maurice Bouchor, le poète bien disant, l'a conduite dans les assemblées des humbles, des petits employés, des artisans, des ouvriers. Hommes faits, pauvres femmes et adolescents accoururent en habits de travail au devant d'elle ; elle toucha sans peine l'âme populaire qui s'émut et vibra longuement, reposée par ses paroles enchanteresses du labeur pénible de la journée, des préoccupations du lendemain, des hantises d'un avenir presque toujours sombre.

Depuis, les auditions organisées par les universités

populaires, par les associations philotechniques et philomatiques se sont multipliées, non seulement à Paris, mais en province. Les instituteurs, les professeurs de lycée, non contents d'enseigner dans les limites tracées par leur devoir, prennent sur leur repos du soir et se font les éducateurs de la foule ; ils lui commentent les chefs-d'œuvre littéraires de notre esprit et de notre langue ; ils lui présentent les plus belles fleurs de notre culture nationale ; ils lui font part de l'héritage intellectuel amassé au cours des siècles par les illustres aïeux sur les lèvres desquels l'âme de notre race a parlé.

Et c'est justice ; ce qui vient des pères doit retourner à tous les enfants sans distinction de rang, de fortune et d'esprit : ceux qui ont le plus besoin de cet héritage moral peuvent y prétendre avec le plus de droits. Il s'est produit en Europe, ce demi-siècle dernier, un fait unique et sans exemple dans l'histoire : un peuple divisé, morcelé pendant quinze siècles, dont le nom n'était qu'une expression géographique, a subitement réuni tous ses tronçons épars, s'est puissamment repris à la vie, est sorti de sa misère économique et affirme tous les jours sa vitalité nouvelle : il s'agit ici de l'Italie.

A quoi donc est dû ce phénomène unique de résurrection ? A ce que l'Italie a toujours gardé le culte de sa beauté, de son passé, de ses artistes, de ses poètes, en un mot, de sa tradition. Au moment où la réunion de tous les éléments qui pouvaient constituer la jeune Italie s'est produite, les ferments étrangers, les corps dissidents se sont fondus avec le reste dans la religion du passé et du souvenir.

Sait-on quels destins nous menacent ?..... En tout cas,

tant qu'il y aura un esprit français, aussi longtemps le peuple français subsistera. Les meilleurs véhicules de cet esprit sont les œuvres de nos grands poètes et de nos écrivains de génie. Faire par leur moyen l'éducation de la foule n'est que légitime.

Mais il importe que celui qui fait l'office de trait d'union entre la foule et les grands esprits de notre race s'acquitte, comme il convient, de sa délicate et enviable fonction; il importe que le lecteur, récitateur ou diseur, qui est une manière de traducteur, ne soit pas un traître. On ne s'improvise pas lecteur, comme beaucoup de gens semblent se l'imaginer. Si, dans le but de faire partager un noble enthousiasme, une juste admiration, — l'admiration est aujourd'hui une denrée de luxe, — vous vous instituez du jour au lendemain diseur, vous courez grand risque d'ennuyer un auditoire, qui, forcément injuste parce qu'insuffisamment renseigné, s'en prendra aux auteurs de la monotonie, du manque d'intérêt uniquement dus au manque de savoir de l'interprète. Ainsi, vous irez à l'encontre du plus cher de vos désirs et du but vers lequel vous tendez.

Certes, nous ne sommes pas exclusifs; nous ne nous bornons pas à vouloir être utiles seulement aux interprètes des œuvres du génie : d'une façon plus générale, nous nous proposons de venir en aide à ceux qui sont appelés à parler journellement en public, aux avocats, aux orateurs politiques, aux prédicateurs, aux professeurs; mais nous ne leur réserverons pas un enseignement absolument particulier : on peut poser en principe général que, pour arriver à bien s'interpréter soi-même, il faut commencer par interpréter les ouvrages qui offrent le plus de

beautés, de variétés et partant de difficultés ; ce qui revient à dire que tout orateur qui veut devenir un diseur, doit commencer par l'étude des maîtres.

— Mais combien plaident, prêchent ou discourent d'instinct, sans jamais progresser et ne songent à recourir à la réflexion ou à l'enseignement raisonné qu'après de lourdes et fréquentes déconvenues. Il n'y a pas si longtemps encore, la chaire religieuse ne dédaignait pas les enseignements du théâtre [1] : Mgr d'Hulst, qui ne fut pas le dernier venu parmi les orateurs sacrés de ces temps, avant de prêcher à Notre-Dame fit venir Got aux Carmes, à l'Institut catholique, pour obtenir de lui quelques conseils dont ni Mgr d'Hulst ni son auditoire ne se plaignirent. Un grand nombre d'avocats y mettent moins de manières et s'imaginent tenir tout des faveurs du Code ou de leur excellent naturel. Ils se trompent, mais le public ne leur en garde pas rancune : Un avocat au palais a le droit d'ânonner, d'escamoter, de bredouiller, de bousculer les mots, de bégayer même et d'endormir son auditoire : il en profite et, s'il se lance dans la politique, il y reste ce qu'il était au Palais.

Quoique les récitations publiques des œuvres des maîtres nous tiennent au cœur, nous ne voulons pas cependant nous en occuper davantage dans cette introduction. Notre grand amour pour les chefs-d'œuvre qui nous enthousiasment, pour les poètes que nous considérons comme des « hommes de bonne volonté », comme « des messagers de paix et de lumière », dans l'infernale, dans l'obscure

1. Est-il besoin de rappeler ici le mot de Gœthe : « Le théâtre fut souvent en querelle avec la chaire. Ils ne devraient pas, ce me semble, vivre en ennemis : comme il serait à souhaiter que dans l'un et l'autre lieu, la Divinité et la Nature ne fussent glorifiées que par de nobles esprits. » (*Années d'apprentissage de Wilhem Meister.*)

mêlée de nos désirs, de nos haines et de nos ambitions, pourrait ne pas sembler assez désintéressé et nous attirer un ironique : « Vous êtes orfèvre, M. Josse ! » Mais du moins pouvons-nous invoquer ici l'autorité d'un homme étranger à la question. Voici comment s'exprime M. Émile Montégut dans la *Revue des Deux Mondes* de juin 1862. M. Montégut parle, en cet article, de la musique. Mais ce qu'il dit ne s'applique pas moins exactement à la poésie.

« Combien les âmes sont séparées les unes des autres, la plupart des hommes ne s'en doutent guère. Les âmes s'ignorent et n'ont que de rares occasions de communiquer entre elles. Les cloisons charnelles qui les protègent sont épaisses et sourdes, et les paroles les plus sages et les plus religieuses viennent s'émousser et s'amortir contre elles... Si rares sont les occasions de sympathie que l'on compte, dans la vie, les événements qui favorisent la rencontre fraternelle des âmes et les heures bénies où il leur a été permis de révéler ce qu'elles étaient... Et puis, lors même que les âmes se visitent et se recherchent, elles ne se pénètrent qu'imparfaitement, faute d'un langage qui les révèle les unes aux autres. Le langage humain n'exprime d'elles que la partie la plus banale et la plus superficielle, si bien qu'un regard muet et un serrement de main en disent plus long sur leur nature que les discours les plus éloquents et les paroles les plus ornées. Aussi se quittent-elles toujours sans s'être jamais dit ce qu'elles avaient à se dire réellement. Mille obstacles contribuent encore à rendre inintelligible ce langage déjà si pauvre, si impuissant par lui-même ; l'éducation, le préjugé, la fortune, le génie. Un degré de plus ou de moins dans l'éducation et les hommes ne se com-

prennent plus. Si le pauvre ou l'ignorant a une âme, ce n'est vraiment que pour ses semblables, qui le comprennent à travers les bégaiements et les défaillances de sa langue. La sympathie qui est en lui, ainsi refoulée et comprimée, s'aigrit et s'endurcit, et tandis que les autres hommes parviennent à se dire, à peu près correctement, qu'ils ne s'aiment et ne se comprennent que médiocrement, lui, il ne parvient à exprimer ses souffrances, ses embarras et sa haine que par des dissonances et des éclats de voix pareils à ces horribles bêlements par lesquels les muets sollicitent la charité des passants.

« Or, voici les miracles qu'accomplit cette magie des sons qu'on appelle « la musique ». Elle perce ces cloisons charnelles qui éteignent les paroles humaines, elle donne aux âmes un moyen de communiquer entre elles, elle crée un langage dont le plus ignorant et le plus pauvre sentent toute la puissance et la douceur. Elle parle et soudain les âmes qui l'écoutent gémissent de leur isolement, frémissent de tendresse et rayonnent de bonheur. Considérez une foule en proie à l'émotion d'une grande œuvre musicale. Quels larges flots de vie morale circulent, impalpables et lumineux, à travers la salle ! Quels vifs et pénétrants courants « d'air psychique », si j'ose m'exprimer ainsi, passent sur tous ces fronts inclinés, sur toutes ces têtes absorbées par le rêve ! Quelle atmosphère mystique a été soudainement créée ! Les âmes atteintes par les traits de cette lumière sonore sont montées des profondeurs de l'être où elles se renfermaient. Elles tout à l'heure, si bien cachées, les voilà visibles. Elles regardent à travers les fenêtres des yeux et se jouent à fleur des lèvres. Ainsi, l'on voit des dauphins, à

l'approche de l'orage, jouer sur les flots profonds[1]. »

Personne ne pourra nous contester le droit de substituer ici le mot poésie à celui de musique : la poésie n'est-elle pas l'origine de toute musique, n'est-elle pas elle-même une musique plus subtile, plus riche en nuances, en délicatesses, en expressions, en tonalités, en teintes, en sonorités que toutes les autres ? On mesure le timbre, la hauteur des instruments, les intervalles qui leur sont permis. Quelles mesures peut-on imposer, quelles limites peut-on marquer à la voix humaine lorsqu'elle parle la divine langue de la poésie ?

Quelqu'un nous objectera-t-il que du moins la musique est une langue accessible à tous sans études et sans préparations, nous répondrons ainsi : il y a une musique que tous les humbles comprennent, celle qui vient du cœur et de l'âme ; il y a également un langage poétique accessible à tous, c'est celui qu'ont parlé les grands maîtres : si Molière et La Fontaine trouvaient des êtres réfractaires à leur vérité, à leur robuste simplicité, là où leur charme aurait échoué, en vain, vous mettriez à l'essai celui de Beethoven et de Mozart. La musique peut agir sur les nerfs d'une foule, aussi brutale et grossière que soit cette foule, la faire passer par des états de béatitude analogues à ceux qu'on suggère à des hystériques par certaines couleurs ou certains gestes. La musique ainsi entendue, mais non perçue, non comprise, quelle impression peut-il en rester ? L'action de la poésie est autrement précise, autrement profonde et durable. Les poètes sont d'autres éducateurs que les musiciens : ceux-ci ont

1. Emile Montégut, *Revue des Deux Mondes*, 1er juin 1862.

cette infériorité qu'ils ont besoin d'être expliqués et commentés pour opérer sur la mentalité de l'individu. Le poète opère seul par le triple charme et l'harmonieux mélange de la raison, de l'imagination et de l'émotion.

Peut-être ces réflexions peuvent-elles sembler de prime abord ne pas être ici à leur place, mais ce sont cependant de telles réflexions qui nous ont inspiré l'idée de ce livre : c'est la pensée de servir la noble cause des poètes et de la poésie qui nous a donné la volonté de le conduire à bien, c'est enfin dans le commerce incessant des maîtres, nécessité par cette étude, que nous avons trouvé le plus grand charme, l'attrait le plus puissant et la meilleure récompense de ce travail.

LES TROIS DICTIONS

Les traités de diction qui ont paru jusqu'ici comprenaient généralement deux parties : la première exclusivement consacrée à la pureté, à la correction, à l'orthographe de la diction, la seconde consacrée au sentiment, à l'expression, au raisonnement des textes à interpréter : entre ces deux divisions, généralement admises, nous en avons intercalé une troisième consacrée à la diction rythmique, c'est-à-dire à la cadence, au rythme particulier, aux mouvements partiels et au mouvement général des morceaux à étudier. Cette diction rythmique trouvera surtout son application dans l'interprétation de la poésie. Cependant, de même que l'interprétation des poètes exige de ceux qui l'entreprennent avec assiduité un jugement, une souplesse de l'organe vocal, une compréhension de

l'oreille, telles que l'interprétation de la prose n'est plus après qu'un exercice beaucoup plus facile, une manière de jeu, de même nous nous flattons qu'après avoir étudié avec nous les différents rythmes, les mouvements variés qu'affectionne la poésie, ceux qui nous liront seront en état de découvrir le mécanisme plus ou moins caché, plus ou moins régulier, suivant lequel se meut et s'articule la phrase de la plupart de nos grands prosateurs : car, dans toute œuvre d'art, l'irrégularité et le désordre ne sont jamais qu'apparents ; quand l'ordre est facilement perçu, il constitue la beauté : « La beauté, a dit un penseur, n'est que l'ordre visible des choses. »

En consacrant une grande partie de ce livre à la diction rythmique, nous croyons répondre aux exigences d'un travail sérieux et introduire ici un élément particulièrement appréciable d'ordre. Et, si l'on doute de l'importance du rythme dans certains arts comme la musique ou la poésie, nous demandons la permission de citer ici quelques lignes d'un philosophe contemporain, M. Guyau :

« En même temps que le rythme épargne ainsi de l'effort pour l'intelligence, il produit un plaisir spécial pour la sensibilité. On sait l'importance capitale du rythme dans la musique : M. Gurney l'a montré récemment, le rythme forme l'ossature et comme le squelette de toute construction mélodique ; on a beau changer les notes d'un thème, si l'on conserve intact le rythme, l'impression musicale reste à peu près la même. Les musiciens le savent bien, et il est telle variation de Beethoven qui n'a pas une note commune avec le thème ; mais l'identité du rythme suffit amplement à maintenir la parenté des deux mélodies. »

M. Guyau ajoute comme conclusion de ces quelques lignes :

« Le langage rythmé du vers constitue donc bien une musique, quoique la hauteur des sons n'y varie pas autant que dans la musique habituelle et ne puisse y être notée avec exactitude. »

Nous nous réservons de revenir sur ce dernier point dans un autre chapitre. Il nous suffit pour le moment d'établir l'importance de l'élément rythmique dans la diction. Nous appuierons l'opinion d'un savant par un exemple emprunté à l'un des plus grands poètes du siècle et de l'Europe moderne, à Victor Hugo.

Nous ne pensons pas qu'un musicien se soit amusé à utiliser, au cours d'une symphonie ou d'une sonate, toutes les mesures connues et usitées des musiciens; Victor Hugo, grand amateur de tours de force, s'est dit un jour qu'il convenait de faire entrer dans un poème tous les rythmes familiers aux poètes contemporains, depuis le vers de deux pieds jusqu'aux vers de douze. Dans ce but, il choisit un thème assez banal, l'illustra avec plus ou moins de négligence ou de bonheur, se préoccupant très peu de l'affabulation, pour réserver toute son attention aux mètres et au rythme. Voici la genèse probable des *Djinns*.

L'affabulation en est maigre. Un nuage de Djinns — les Elfes de l'Orient? — passe au-dessus d'une maison dans laquelle se lamente et supplie un homme au front chauve. C'est tout.

Le poète qui, plus tard, nous montre si aisément, si puissamment les choses concrètes, qui d'une belle image évoque la lune,

Cette faucille d'or dans le champ des étoiles,

qui dramatise et met en relief les grandes idées morales et nous présente la conscience sous la forme saisissante d'

Un œil tout grand ouvert dans les ténèbres

est, dans ce poème, d'une pauvreté d'images extraordinaire : en vain il multiplie les comparaisons, il n'aboutit à rien de saillant; il ne nous montre ni les djinns ni leurs ravages; mais, s'il ne nous les fait pas voir, il nous les fait entendre merveilleusement. — A l'audition, ce morceau prend un relief énorme, il est d'une incomparable évocation et d'un effet infaillible sur un public même averti.

On pourrait montrer de même combien de poèmes contemporains, généralement goûtés, ne valent que par le rythme et le mouvement. De là, pour un diseur qui veut se renseigner, la nécessité de se livrer particulièrement à l'étude du rythme; un bon lecteur, un bon diseur, un bon comédien doivent posséder la diction rythmique au même titre que la diction correcte et la diction expressive. Chacun d'eux s'efforcera d'abord de parler correctement, clairement, en respectant la ponctuation, puis s'attachera à découvrir le rythme, le mouvement du morceau qu'il dira, enfin s'étudiera à dégager de ce morceau les sentiments que l'auteur s'est efforcé d'y exprimer.

La diction expressive venant en dernier lieu couronne le travail et lui donne le fini qui convient à un tout harmonieux.

TRAITÉ DE DICTION

LIVRE I

LA DICTION CORRECTE

CHAPITRE I

L'ORTHOGRAPHE DE LA DICTION

Il est impossible de parler de l'art de dire sans exposer quelques théories : nous le regrettons, car les théories sont forcément fastidieuses, parce qu'elles sont très restreintes, qu'elles ne sont presque jamais un adjuvant sérieux puisqu'elles ne peuvent avoir rien de général, d'absolu et qu'elles tombent souvent d'elles-mêmes devant l'imagination et la fantaisiste initiative d'un artiste.

Montesquieu a dit : « Tous les ouvrages de l'art ont des principes généraux ; mais, comme les lois sont toujours justes dans leur être général et souvent injustes dans l'application, de même les règles, toujours vraies dans la théorie, peuvent devenir quelquefois fausses dans l'hypothèse. Quoique tout effet dépende d'une cause générale, il s'y mêle tant d'autres causes particulières que chaque effet a, en quelque façon, une cause à part. Ainsi l'art donne des règles et le goût des exceptions ; le goût nous découvre en quelles occasions l'art doit soumettre et en quelles occasions il doit être soumis. »

En art on ne peut donc qu'émettre des idées : on ne peut affirmer aucune théorie ; selon le mot du grand acteur et professeur Régnier : « Il y a peut-être une perfection, — en tous cas, il y a cent manières de s'en approcher. »

Cependant, — n'exagérons rien, — l'art de dire a des principes, des principes absolus ; ce sont ceux qui concernent la diction correcte.

La diction correcte peut s'apprendre comme l'orthographe. Elle n'est faite que de règles absolues. L'élève devra, tout d'abord, respecter la ponctuation qui conduit et soulage le lecteur, sans laquelle il serait impossible de distinguer les bornes du sens, sans laquelle le discours serait une espèce d'énigme. Pour témoigner de l'importance de la ponctuation, on cite souvent l'exemple de Fairfax, un des juges de Charles II, qui avait négligé de ponctuer les opinions émises par lui au cours du procès, afin de pouvoir les interpréter selon les circonstances.

Le mépris de la ponctuation a fourni des exemples plus saisissants encore : un malheureux nommé Brion fut accusé, au commencement de ce siècle, d'avoir assassiné sa femme et condamné par les capitouls, sur la déposition de plusieurs témoins qui, disaient-ils, avaient entendu la victime crier à plusieurs reprises : « Au secours, au secours ! Brion me tue. » Quelques années après, le mari de la victime ayant été déclaré solennellement coupable du meurtre de sa femme et exécuté, le véritable assassin fut découvert. Il avoua son crime, et déclara que, pendant qu'il perpétrait le meurtre, la femme de Brion appelait son mari à son secours, en criant : « Au secours, Brion ! on me tue. » La malheureuse avait omis, bien à tort, une ponctuation nécessaire et causé ainsi, et la mort et la

honte d'un innocent : vous voyez qu'une ponctuation défectueuse peut amener de graves erreurs judiciaires.

« La grande affaire des points et des virgules a fourni quelques remarques piquantes (écrit le Dr Ménière dans son journal publié par la *Revue hebdomadaire*), cela n'est pas neuf. Les oracles de Delphes en tiraient grand parti. On change le sens d'une phrase en déplaçant la ponctuation. *Ibis, redibis, non morieris ibi*, disait l'oracle à un héros. Il mourut cependant sur le champ de bataille. On accusa le prêtre d'Apollon de s'être trompé. Il fit voir que la virgule devait être placée après *non* et non pas avant : « Tu iras, tu ne reviendras pas, tu mourras « là. » Et voilà comment les gens habiles se tirent d'affaire. »

Toutes les fois qu'on demande à un élève de ponctuer, il s'imagine qu'on lui fait une recommandation aussi inutile et ridicule que celle de prendre un parapluie quand il pleut ou de ne pas sortir sans mettre des chaussures. On le désoblige en insistant ; on l'étonne en lui apprenant que l'art de ponctuer offre de sérieuses difficultés et qu'il faut l'apprendre avec beaucoup d'efforts.

Les gens du peuple s'imaginent aussi que l'on marche naturellement, et cependant il faut de longs mois à l'enfant avant de se tenir sur ses jambes et d'apprendre à s'en servir judicieusement : nous n'avons plus aucune idée, nous n'avons jamais eu aucune conscience des obstacles que nos yeux ont dû vaincre avant de voir, avant d'établir les rapports de deux plans dans l'espace ; cependant nous savons scientifiquement que l'éducation de l'œil ne se ferait jamais sans le toucher, sans de longs tâtonnements, sans des redressements incessants de nos premières erreurs visuelles à l'aide de nos autres sens : or, sachez-le, ponc-

tuer c'est établir des rapports très complexes entre une idée générale et des idées relatives ; c'est situer ces différentes idées sur différents plans, et ne ponctue pas ainsi qui veut.

Il y a tels et tels acteurs au-dessus de la moyenne qui ne s'élèveront jamais aux premiers rangs, parce qu'ils ne savent pas ponctuer : il n'y a pas d'ordre dans leur débit parce qu'il n'y en a pas dans leur esprit. Ils négligent et négligeront toujours la ponctuation des textes qu'on leur donne à interpréter.

D'ailleurs, la ponctuation du vrai diseur est autrement compliquée que celle du « liseur », destinée aux yeux et non à l'oreille.

Pour les yeux nous avons les points, simples, d'interrogation, de suspension et d'exclamation, les deux points, le point et virgule, la virgule. Pour l'oreille, nous avons les temps plus ou moins longs, toutes les suspensions indiquées par les signes précédents, les respirations simulées qui ne sont autres que des retards dans l'émission de la voix, avant tel ou tel membre de phrase qu'on veut dessiner en relief. Nous possédons tous les artifices ou moyens accessibles à la voix pour mettre en lumière ou laisser dans l'obscurité telle ou telle proposition, suivant sa valeur.

Dans le discours de réception de Racine à l'Académie pour la réception de Thomas Corneille, nous pouvons lire le passage suivant ainsi ponctué :

« Oui, Monsieur, que l'ignorance rabaisse tant qu'elle voudra l'éloquence et la poésie, et traite les habiles écrivains de gens inutiles dans les États, nous ne craindrons point de le dire à l'avantage des lettres et de ce corps

fameux dont vous faites maintenant partie, du moment que des esprits sublimes, passant de bien loin les bornes communes, se distinguent, s'immortalisent par des chefs-d'œuvre comme ceux de Monsieur votre frère, quelque étrange inégalité que, durant leur vie, la fortune mette entre eux et les plus grands héros, après leur mort cette différence cesse. La postérité, qui se plaît, qui s'instruit dans les ouvrages qu'ils lui ont laissés, ne fait point de difficultés de les égaler à tout ce qu'il y a de plus considérable parmi les hommes, fait marcher de pair l'excellent poète et le grand capitaine. »

Voici comment un lecteur épris de clarté devra le ponctuer : « Oui, Monsieur, que l'ignorance rabaisse — *tant qu'elle le voudra* — l'éloquence et la poésie — et traite les habiles écrivains *de gens inutiles* — dans les États, — nous ne craindrons point de le dire — *à l'avantage des lettres et de ce corps fameux dont vous faites — maintenant — partie*, du moment que des esprits sublimes — *passant de bien loin les bornes communes*, se distinguent, s'immortalisent par des chefs-d'œuvre — *comme ceux de Monsieur votre frère*, quelque étrange inégalité que, durant leur vie, la fortune mette entre eux et les plus grands héros, après leur mort, cette différence cesse. La postérité — *qui se plaît, qui s'instruit dans les ouvrages qu'ils lui ont laissés*, ne fait point de difficultés de les égaler — à tout ce qu'il y a de plus considérable parmi les hommes, fait marcher — *de pair* — l'excellent poète et le grand capitaine.

Mais, nous objectera-t-on, vous détruisez le rythme, vous morcelez les constructions grammaticales. C'est possible? Préférez-vous que nous soyons obscurs? Un lecteur expé-

rimentant les deux ponctuations nous donnnera gain de cause. En poésie, le rythme et la clarté marchent de pair, ont la même importance : en prose, la clarté prime le rythme.

Voici quelques explications sur la manière de rendre les traits que nous avons ajoutés à la ponctuation première : Ce membre de phrases — « tant qu'elle le voudra, » — et cet autre : « A l'avantage des lettres — et de ce corps fameux — dont vous faites maintenant partie » — sont des incidentes qu'il convient de mettre entre des parenthèses, parenthèses indiquées par un court arrêt avant l'ouverture et la fermeture desdites parenthèses, soulignées par un changement de ton. Remarquez plus loin que le sujet « des esprits » est qualifié deux fois : la première par l'épithète « sublimes », la seconde fois par cette phrase attributive « passant de bien loin les bornes communes » qu'il ne faut pas brouiller avec la première, mais qui, ressortie et mise en relief, donnera une plus grande vigueur à la phrase et expliquera le mot « sublime », un peu vague dans son ampleur. Remarquez encore la chute brusque et brève du mot « cesse » après la longueur et la sonorité du mot « différence », il y a là un effet très vrai, sans recherche, pour un lecteur, et l'on peut l'accuser en portant et en accentuant la dernière syllable sonore de l'avant-dernier mot : « différence », pour retomber rapidement sur la syllabe sonore du dernier mot : « cesse ».

Il n'est pas nécessaire de respirer à chaque trait : on peut détacher une expression d'une phrase en se bornant à suspendre le cours de l'expiration et à retarder l'attaque de la consonne ou de la voyelle qui commence le premier mot de cette expression. C'est ainsi qu'il faut phraser :

« La postérité... ne fait point de difficultés de les égaler (ici un léger retard dans l'expiration) à tout ce qu'il y a de plus considérable parmi les hommes. »

Presque toujours la ponctuation parlée renchérit sur la ponctuation écrite. La Fontaine écrit sans virgule avec un simple rejet :

> Même il m'est arrivé quelquefois de manger
> Le berger.

En lisant cette phrase, prolongez l'accent sur manger et faites comme s'il y avait une respiration entre le verbe « manger » et le complément « le berger » rejeté isolé au vers suivant.

Nous lisons dans *la Conscience* de Victor Hugo :

> Alors, Tubalcaïn, père des Forgerons,
> Construisit une ville énorme et surhumaine.
> Pendant qu'il travaillait, ses frères, dans la plaine,
> Chassaient les fils d'Enos et les enfants de Seth
> Et l'on crevait les yeux à quiconque passait
> Et le soir on lançait des flèches aux étoiles.

Lisez tout ce passage comme s'il y avait un point entre les différents membres de phrase reliés par la conjonction « et » : les fragments de ce morceau s'enlèveront en vigueur et se détacheront nettement sur l'ensemble du tableau. Liez au contraire toutes les propositions reliées par la trompeuse conjonction, vous aurez une impression d'empâtement, d'ombre et de confusion. Défiez-vous de la conjonction, surtout chez les poètes où elle n'est le plus souvent qu'une adroite cheville, ou bien l'équivalent d'une virgule.

Dans la charmante fantaisie en prose poétique d'Al-

phonse Daudet, qui a pour titre *le Sous-Préfet aux champs*, lorsque ce dernier a fait son apparition sous la feuillée, tout le petit monde du bois s'effare, se trouble et s'interroge. L'auteur fait ainsi parler les délicats acteurs de cette scène :

« Les violettes demandent : « Est-ce que c'est méchant ? »

« Est-ce que c'est méchant ? » demandent les violettes. Le vieux rossignol répond : « Pas du tout ! » Et, sur cette assurance, les oiseaux se remettent à chanter, les sources à courir, les violettes à embaumer, comme si le monsieur n'était pas là. »

Les quatre derniers membres de la phrase sont séparés par de simples virgules. Lisez comme s'il y avait : Et sur cette assurance, les oiseaux se remettent à chanter : les sources à courir : les violettes à embaumer (ici un point et un temps d'arrêt), — comme si le monsieur n'était pas là[1].

Vous semblerez ainsi avoir aussi profondément oublié l'existence du monsieur que les oiseaux, les sources et les violettes : vous y gagnerez en outre d'éclairer un par un les détails du petit drame et de le faire pénétrer par l'oreille et les yeux dans l'esprit de votre auditeur.

Il est impossible de parler de la ponctuation orale sans parler de la respiration qui en est un des signes, comme les points et les virgules sont les signes de la ponctuation écrite.

1. Les « conseils » que nous donnons ici n'ont rien d'absolu. On peut encore, si l'on est bon diseur, donner l'impression d'une reprise de vie et de mouvement en enchaînant avec intention, sans même laisser subsister de virgule, les trois petites propositions ; mais même dans cette nouvelle interprétation le point s'impose après « embaumer ».

CHAPITRE II

DE LA RESPIRATION

Une respiration très longue indique un point. Les respirations vont en diminuant du point à la virgule où la plupart du temps le lecteur se borne à prendre une respiration rapide, dite respiration insensible : on peut aussi, comme nous l'avons vu tout à l'heure, suspendre l'expiration et retarder légèrement l'attaque d'un mot commençant une incidente que l'on désire mettre en dehors de la proposition principale ou secondaire.

Certains professeurs ou faiseurs de traités se sont amusés à donner des préceptes dans le genre de celui-ci : pour une virgule comptez un temps avant de poursuivre, comptez en deux pour le point et virgule, trois pour les deux points et quatre pour le point. Ces conseils nous semblent légèrement puérils, et nous préférons nous en remettre à la sagacité de l'interprétateur. Du reste, là encore, une règle absolue est forcément une erreur : il y a en diction telle virgule qui peut valoir plus qu'un point et tel point qu'on devra assimiler à une virgule. La ponctuation orale est, nous le répétons, très souvent différente de la ponctuation écrite.

L'art de respirer conduit vite à l'art de dire. Il faut apprendre à respirer profondément, longuement et « sans

râles, sans crépitements, sans hoquets », en évitant d'imiter ce type d'acteur bien connu de tragédie dont Cyrano de Bergerac parle ainsi dans la pièce d'Edmond Rostand.

> Primo, c'est un acteur déplorable qui gueule
> Et qui soulève avec des han ! de porteur d'eau
> Le vers qu'il faut laisser s'envoler.

Le seul moyen de respirer utilement est de respirer de la base même des poumons, de manière à remplir la cavité thoracique d'une grande provision d'air qu'on renouvellera dès que le besoin s'en fera sentir, en profitant de chaque occasion, en évitant surtout d'arriver à l'expiration complète de la provision d'air qu'on aura faite par une première et large aspiration. Le mauvais orateur, le mauvais diseur attendent pour respirer que le souffle leur manque : celui qui lit bien sait que la phrase est une échelle dont les virgules sont des échelons : il choisit son échelon, s'y arrête, y prend un point d'appui et reprend avec plus de sûreté son ascension. C'est surtout lorsqu'on est sur le point d'entamer une longue période qu'il faut reprendre puissamment haleine, comme le ferait un bon nageur avant de plonger profondément.

M. J. Faure, le célèbre baryton, parle, dans son livre sur *la Voix*, de la respiration abdominale, qu'il préconise avec insistance.

En réalité, il y a deux sortes de respirations : 1° la respiration costale, qui est celle des femmes ; 2° la respiration diaphragmatique ou abdominale qui est celle des hommes. Souvent ces deux respirations se combinent et se complètent.

Pour la respiration costale, on fait par la bouche et le nez un appel d'air violent qui gonfle la cage thoracique outre mesure et fait remonter forcément le diaphragme en comprimant l'abdomen ; ce moyen fatigant épuise très vite le sujet. Dans le second cas, on abaisse d'abord par le jeu des muscles le diaphragme, après quoi la cage thoracique s'élargit normalement, beaucoup plus que dans le premier cas, sous l'irruption naturelle et graduée de l'air ; ce procédé de respiration est de beaucoup préférable au premier : c'est celui que Faure désigne probablement sous le nom de respiration abdominale.

En résumé, la respiration costale élargit la cavité thoracique dans le sens de la largeur, la respiration abdominale l'élargit en profondeur et en largeur.

Dans *la Revanche d'Iris*, un joli acte de Paul Ferrier, Diogène, un peu excité par le vin, fait une déclaration d'amour à la déesse Iris.

Celle-ci, outrée de son audace, le menace des foudres de Jupiter. Diogène, désespéré, s'écrie :

> Voilà bien la justice des dieux !
> Allumez les éclairs, faites tonner les cieux,
> Parce qu'un pauvre hère aura pris la licence
> De ne pas respecter votre divine essence
> Sous la forme étrangère et les traits empruntés
> Dont vous cachez l'éclat de vos divinités.

Voici quatre vers qui se suivent et qui ne doivent leur netteté et même leur drôlerie qu'à une respiration prise à propos. Après avoir respiré suffisamment après le point d'exclamation et la première virgule, il faut que l'acteur, avant « parce que », prenne une somme de respiration assez grande pour donner à ces quatre vers

l'ampleur comique qu'ils ont et pour, une fois qu'il est au bout, n'être pas contraint par l'essoufflement à reprendre bruyamment et visiblement haleine.

Ici comme ailleurs, montrer qu'on est au bout de sa respiration donne une impression pénible à la diction et l'essoufflement peut amener des « couacs » dans la voix.

Il faut agir pour la respiration à la manière des souffleurs d'orgue ; ils s'arrangent, en général, pour maintenir toujours la même quantité d'air dans leur soufflerie : si, par négligence, ils omettent de remplacer la dépense occasionnée par le jeu de l'organiste, on entend une sorte de déchirement suivi d'une interruption comique, au milieu d'un offertoire solennel ou d'une élévation pleine de piété.

La respiration, prise largement, fortifie la poitrine, l'élargit, la développe ; distribuée avec économie et jugement, elle permet d'échapper à la fatigue, à condition toutefois que l'on sache se servir de sa voix et la « placer » normalement.

Nous ne pouvons mieux terminer ce chapitre sur la respiration que par ce mot de la Clairon :

« C'est principalement par l'économie qu'on fait briller sa dépense. »

En écrivant ceci, Mlle Clairon pensait surtout à la voix, qu'elle recommandait de ménager. Mais ménager sa respiration, c'est forcément économiser sa voix.

CHAPITRE III

DE LA VOIX

Les poètes ont chanté les yeux, les yeux tantôt bleus, couleur d'hyacinthe, comparables aux pâles violettes, tantôt bruns pareils à l'agathe et pailletés d'or. Pour les peindre, pour les exalter, les comparaisons abondent. Ce sont ou bien des lacs sombres sous le feuillage noir des cils; ou bien deux sources claires. On les invoque avec des mots empruntés au vocabulaire astronomique; ce sont des soleils, des étoiles, des astres vivants; mais la voix, qui donc y fait attention, sauf les critiques qui ont découvert la voix d'or de Sarah Bernhardt et le clairon de Constant Coquelin?

Et pourtant qu'elle est belle, la voix humaine, qu'elle est variée et quelles ressources en elle! Pour l'imiter, pour la surpasser, les instruments de l'orchestre se multiplient en vain; les musiciens appellent en vain à leur aide les ressources de leur imagination. Cet instrument merveilleux, unique, chacun de nous le possède; la plupart le dédaignent; ceux qui l'utilisent, ceux qui l'écoutent reçoivent journellement des témoignages de sa magie, de son inexplicable puissance. Aucun d'eux ne songe à s'en apercevoir, à s'en émerveiller.

Il y a des voix qui sont héroïques, propres à sonner la charge, à clamer les beaux sentiments; il y en a qui

sont sauvages ; celles-ci hurlent la haine, le ressentiment implacable ; d'autres sont tendres, propices aux refrains d'amour, à la caresse, au murmure des mots berceurs, à l'enveloppement des câlineries ; d'autres sont félines avec une articulation cruelle et coupante comme le fil d'un poignard et la pointe d'une griffe ; quelques-unes sont fourbes et sonnent la fausse bonté, la fausse franchise, la fausse pitié ; certaines sont comme brisées, fêlées, et les mots qu'elles laissent tomber résonnent ainsi que des glas tintés par des cloches de douleur et de misère ; ces voix-là sont aussi sûres révélatrices des maux soufferts, des grandes passions vécues et mortes que les rides précoces sur les fronts ou que la buée de larmes lentement amassée sur de pauvres yeux sans lumière ; il en est qui sont âpres, sèches, celles des ambitieux ; beaucoup d'autres sont froides, monotones, incapables de passion, aucune âme ne parle en elles ; ce sont les voix des faibles, des peureux, des timides, des oppressés : chacune de ces voix isolées n'a aucune chaleur, aucun timbre ; mais groupées, réunies en faisceau dans le chœur innombrable des foules, elles renforcent les hurlements de la haine, la clameur des prières désespérées, elles éclatent comme des tonnerres...

Oui, en vérité, la voix humaine est un magnifique organe ; il s'adapte merveilleusement à sa difficile fonction, car il a pour fonction de traduire la gamme toujours nouvelle, toujours imprévue, toujours croissante des mouvements de l'âme, de cette âme moderne dont les principales, dont les plus grossières sensations peuvent s'exprimer en des mots, mais qui a besoin des fugitives, des impondérables nuances de la voix pour traduire l'inexprimé que les mots laissent en elle.

Chacun de nous a une voix, elle est plus ou moins souple, plus ou moins sonore, plus ou moins complète. Un grand avantage pour un diseur est d'avoir naturellement, sans étude, une voix sonore, souple et complète. Quelquefois cependant, c'est une cause d'échec et d'avortement. Le diseur et l'acteur qui ont dû leurs premiers succès à la pureté et à la richesse de leur organe, souvent n'en ont pas cherché d'autres et sont restés sur le seuil même de l'art, sans rêver d'en franchir la porte. Souvent, au contraire, des gens que la nature a mal dotés, qui ne possèdent qu'une voix médiocre et voilée, compensent de telle sorte par l'étude ces désavantages qu'ils surpassent rapidement leurs rivaux plus heureux au début.

L'exemple le plus célèbre de l'étude victorieuse d'un physique ingrat et des difficultés accumulées pour empêcher la réussite est sans doute Monvel, à qui Talma dut beaucoup et aux talents duquel il rendit publiquement justice.

Lisez cette lettre de Grimm sur Monvel, écrite en octobre 1772.

« Monvel n'est pas un acteur sans talent ; il a de l'intelligence, de la chaleur ; mais, malheureusement, la nature lui a d'ailleurs tout refusé. Il est petit, mesquin, grêle ; il a la voix fêlée ; il est d'une maigreur à faire pitié ; c'est un amant à qui on a toujours envie de faire donner à manger. Voilà l'espèce de gens qu'il faudrait absolument écarter de la profession du théâtre ; plus ils montrent de talent, moins ils doivent être admis. Une belle voix, un physique agréable et noble sont des conditions si essentielles qu'elles remplacent le talent et que le talent ne les remplacera jamais. »

Le jugement de Grimm sur l'opportunité d'un beau physique a par son absolutisme le mérite de nous renseigner sur les exigences ridiculement exagérées du public lettré de ce temps. Il est intéressant de rapprocher de cette lettre un jugement de Geoffroy, l'impitoyable critique dont la sévérité poussa à bout l'illustre Talma.

Voici ce que Geoffroy[1] écrit dans un de ses feuilletons, sur Monvel :

« Comme acteur, Monvel laissera un long souvenir aux amateurs. Il avait une manière à lui, et cette manière était simple et naturelle. Il a possédé au plus haut degré la qualité, peut-être la plus rare dans un acteur, la véritable sensibilité, la véritable chaleur de l'âme ; c'est dans son âme qu'il puisait ses effets et la magie de son débit ; il n'avait point d'autre prestige qu'un sentiment vif et juste, qui prêtait à tout ce qu'il disait un charme particulier, qui gravait ses paroles dans l'esprit et dans le cœur de ceux qui l'écoutaient.

« Sans cris, sans effort, sans aucune espèce de charlatanisme, il avait le secret d'attacher et d'intéresser ; la nature, qui avait si bien soigné son âme, avait négligé son extérieur. Il avait peu d'avantages du côté de la taille et de la figure, mais seulement des yeux très expressifs. Son organe était fort net, mais un peu faible, et nous l'avons vu, dans les dernières années qui ont précédé sa retraite, faire encore sensation dans de grands rôles presque sans le secours de la parole. »

Ce que ne dit pas Geoffroy, c'est que le malheureux

1. Geoffroy (Julien-Louis), critique littéraire, né à Rennes en 1743, mort à Paris en 1814. Grand ennemi des Encyclopedistes en général et de Voltaire, « sa bête noire ».

Monvel, vers le milieu de sa carrière, perdit la plupart de ses dents de devant, qu'il n'eut jamais de râtelier et que, privé de l'aide qu'apportent les dents à l'articulation, il sut cependant remédier de telle sorte à cette lacune que sa prononciation n'en souffrit jamais.

Imaginez encore que Monvel, malingre, édenté, malgré sa voix sourde et son être ratatiné, osa aborder le terrible rôle d'Auguste dans *Cinna*, que cet homme petit, mesquin et grêle, pour parler comme Grimm, y montra tant de grandeur, de dignité et de naturel que Talma, chargé de lui donner la réplique dans le rôle de Cinna, stupéfait de tant de science unie à tant de vérité, à la fin de la fameuse tirade : « Soyons amis, Cinna », oublia sa réplique et s'en excusa auprès du public en lui expliquant les motifs de son silence et de sa stupéfaction.

Ainsi, avec de l'étude, de la persévérance et une certaine sensibilité, on peut arriver à vaincre de grands obstacles ; avec de grandes qualités naturelles, on peut ou demeurer stationnaire ou faire fausse route.

Du reste, les gens qui ont reçu de la nature cet organe complet dont nous parlions plus haut sont généralement assez rares. Presque tous nous arrivons à l'âge adulte avec une voix légèrement ou gravement compromise par le mauvais usage que nous en avons fait. Le premier soin d'un diseur sera de connaître tous les défauts et toutes les ressources de sa voix, pour combattre les uns et accroître les autres.

L'étendue de la voix est généralement divisée par les spécialistes en trois registres : registre grave, registre médium, registre aigu. De ces trois, le plus précieux est le médium, parce qu'il est d'un usage journalier, indis-

pensable et facile : c'est celui qu'il faut d'abord conquérir. Si vous parlez constamment dans le registre aigu, vous vous fatiguez vous-même, ce qui est grave ; mais ce qui est plus grave, vous fatiguez ceux qui vous écoutent, car votre voix criarde, perçante par nature, devient forcément rauque par moments, dès que vous voulez lui imposer une intensité plus haute encore. Si vous possédez une voix pareille, n'hésitez pas, commencez par la faire descendre au moyen d'exercices répétés de la tête dans la poitrine. Habituez-vous à parler sur une note musicale peu élevée : le premier degré de la gamme d'*ut* en clef de *fa* pour un adulte homme, le premier degré de la gamme d'*ut* en clef de *sol* pour une adulte femme. Et n'objectez pas que vous êtes ténor ou soprano. La voix parlée n'est plus du tout la voix chantée. Tel artiste bien connu de l'Opéra a, quand il parle, une voix fluette, flûtée ; quand il chante, il fait entendre une voix d'un grave étendu, puissant et sonore.

Probablement cet artiste, lorsqu'il s'exprime dans un petit cercle de conversation, trouve dans son registre élevé les quelques notes d'ampleur très faible dont il a besoin ; quand il chante, c'est dans son médium et dans son grave qu'il doit chercher la force et la sonorité nécessaires pour se faire entendre d'un public nombreux. Du reste, nous avons pu constater par de nombreux exemples que la voix parlée et la voix chantée sont en antagonisme et que l'une s'accroît toujours aux dépens de l'autre. Même avec de très jolis timbres, les diseurs n'arrivent qu'à chanter médiocrement. Ils ont du goût, du style, mais presque point de sonorité. Mme Marie Laurent, avait, avant de jouer le drame, une voix de

contralto superbe, qu'elle a depuis perdue peu à peu.

La voix qui convient le mieux à la diction est une voix de médium avec des tendances vers le grave et quelques notes dans le registre aigu. Cette voix correspondrait dans le chant, pour les hommes, à celle de basse chantante, ancien baryton : pour les femmes, à celles de contralto. Cependant l'abus des notes graves, surtout quand la voix est sourde, peut amener par degrés la monotonie. D'une personne qui parle constamment sur le même registre, on dit, en général, quoique improprement, qu'elle est monocorde, c'est-à-dire qu'elle n'a qu'une seule corde à sa disposition.

Nous avons eu l'occasion d'entendre le comique Daubray du Palais-Royal à l'Odéon, dans le rôle de Péponnet des *Faux-Bonshommes*. Daubray n'avait que quatre notes dans la voix, toutes les quatre dans le dernier registre aigu ; et ces quatre notes, en passant sur ses lèvres, prenaient des proportions énormes de comique et de cocasserie. Mais Daubray était une exception.

Pour ceux qui voudraient améliorer une voix défectueuse, nous conseillerions volontiers le moyen suivant, préconisé par Faure pour les chanteurs :

L'élève doit chercher, dans l'étendue de sa voix et de préférence dans le médium, une note dont le timbre lui paraisse plus sonore, plus plein, plus rond que celui des autres et dont l'émission lui soit avant tout plus facile que celle des autres notes. Après avoir fait choix de cette note-type, il doit la donner le plus souvent possible, l'écouter, se rendre compte de son mécanisme, de la position de sa bouche, et tâcher de reproduire immédiatement le mécanisme, la sonorité et la position de cette

note sur les notes les plus voisines, en procédant par demi-tons dans les deux sens. On peut ainsi améliorer, égaliser les notes du clavier vocal, le fortifier, l'agrandir, le mettre en état de résister aux fatigues et de répondre aux exigences de la diction.

Un grand obstacle à l'émission correcte de la voix se trouve dans la contraction de la gorge. Ce défaut, assez fréquent chez les chanteurs, est heureusement plus rare chez les diseurs, qui doivent s'en garder soigneusement, car il amène promptement la fatigue et la perte de l'organe. Les étrangers et particulièrement ceux qui font usage de la langue allemande, par suite d'habitudes prises dans cette langue riche en sons gutturaux, dès qu'ils sont obligés de donner une certaine intensité à leurs discours, renforcent leurs voix par des sons venus de la gorge ; ce procédé ne leur réussit pas ; nous avons entendu en Allemagne, dans des assemblées publiques, des professeurs prononcer leurs discours de la voix de gorge, des officiers commander des exercices sur le terrain de manœuvre avec la même voix ; le résultat de cette méthode vicieuse ne se faisait pas longtemps attendre ; au bout de quelques minutes, les sons se mêlaient confusément, l'articulation devenait pâteuse et l'essoufflement amenait rapidement la congestion.

Le son naît *brut* par le frôlement de l'air, qui remonte dans le larynx au cours de l'expiration et qui met en vibration les cordes vocales : ce son *brut*, ne tentez pas de le colorer, de le qualifier, — si nous pouvons nous exprimer ainsi, — dans la gorge, attendez qu'il soit arrivé « dans le masque », où il prendra sa rondeur, sa sonorité, sa résonance. Essayez de faire passer directement (vous

ne pourrez pas y parvenir complètement, dans notre langue surtout un son de la gorge ou plutôt du larynx sur les lèvres, vous serez surpris de son peu de consistance, de son manque absolu de sonorité. Placer la voix « dans le masque », c'est assurer son éclat, sa force en même temps que la propagation de l'onde sonore à l'extérieur.

Comme conclusion de ce chapitre sur la voix, nous citerons ces quelques lignes de Mme Talma, la fille de l'acteur Van Howe, actrice elle-même et de beaucoup de talent, épouse du célèbre acteur :

« Le plus beau don que la nature puisse accorder aux acteurs, c'est un bel organe... Le public est toujours tenté d'accorder de la sensibilité à l'actrice qui lui fait entendre d'aimables accents ; alors il ne veut pas chercher si les inflexions sont justes et si l'actrice en sent bien la valeur. De tels succès toutefois n'ont lieu que dans les débuts, et ils sont éphémères, le talent seul peut les rendre durables. Il faut être doué, par la nature, d'une voix sonore et d'une certaine puissance d'organe, si l'on veut être acteur. Mais ces dons naturels ne serviraient de rien, si l'on ne parvenait, par un travail de chaque jour, à faire de sa voix un véritable instrument propre à rendre tous les sons.

« Que faut-il faire pour rendre l'organe flexible ? L'exercer sans y manquer un seul jour, en parcourant tous les tons impératifs, plaintifs, douloureux, etc... Par ce travail, la voix acquiert de la justesse ; car il faut avant tout parvenir à satisfaire sa propre oreille : elle doit être assez difficile pour apprécier un ton, un demi-ton, un quart, un demi-quart de ton, et enfin des valeurs qui

paraissent idéales aux personnes peu exercées, mais qui sont pour la diction de la plus grande importance. Il faut donc savoir élever ou abaisser sa voix dans toutes les gradations imaginables. Je l'ai dit, il ne faut pas négliger d'exercer l'oreille. Il ne suffit pas de lancer les sons au hasard : il faut avoir le projet de les former précis, intentionnels. L'oreille doit donc juger avec sévérité de la justesse des sons ; la plus petite différence doit être corrigée minutieusement. Le son que vous avez voulu exprimer avec la voix doit être précisément au degré d'intensité que vous désirez lui donner. »

Elle ajoute encore : « Une voix rauque et aiguë ne peut convenir au théâtre : le travail le plus assidu ne saurait vaincre un effort aussi grand. »

La première partie de cette phrase est parfaitement juste ; quant à la seconde, on peut arriver par une étude sérieuse à lui donner un démenti assez facile. On voit cependant quelle large part Mme Talma accorde à l'étude[1].

1. L'histoire du mariage de Mme Talma est assez singulière. Il y avait plusieurs années que Talma et Mlle Van Howe se connaissaient et s'appréciaient assez vivement sans s'être déclarés. Un soir de représentation, un acteur qui devait prendre la comédienne dans ses bras, en la serrant maladroitement, lui enfonça une épingle dans la gorge au-dessus du sein ; elle tomba évanouie ; ses camarades, effrayés, l'entourèrent et, voyant que le sang tardait à couler, engagèrent Talma, dont on connaissait les sympathies, à pratiquer une aspiration en appliquant ses lèvres sur la plaie. Ce qu'il fit.

Le mariage eut lieu quelque temps après. Ajoutons qu'il ne fut pas très heureux. Talma manquait de constance et de ce qu'on appelle l'esprit pratique.

CHAPITRE IV

DE LA PRONONCIATION

Le complément obligé d'une belle voix, c'est une bonne prononciation ; il faut un excellent archet à un violon d'une belle sonorité.

Depuis longtemps déjà les « clients » de notre belle langue, amateurs, néo-philologues, réclament une autorité qui soit à la prononciation ce que l'Académie est à l'orthographe. La Comédie-Française, qui autrefois modelait sa prononciation sur celle des gens de cour, et de la « bonne société », faisait tout naturellement office de tribunal dans les cas litigieux. Cependant, déjà au XVIIe siècle, dans les mémoires de quelques comédiens, on peut lire des plaintes et des regrets concernant les fautes ou les laisser-aller qui se sont introduits à la longue dans le parler des acteurs et qui en ont troublé la pureté.

Malgré tout, la Comédie-Française a conservé son autorité en matière de prononciation ; encore aujourd'hui, nos comédiens et nos comédiennes s'efforcent de porter sur la scène le meilleur du langage entendu et noté par eux à la ville. En ce qui concerne la plupart des mots, elle a gardé la tradition, en cela très heureusement inspirée, pour le plus grand bien des chefs-d'œuvre de notre langue.

Or, précisément parce que la Comédie-Française est un tribunal dont les lettrés, les érudits accepteraient volontiers l'arbitrage dans les cas douteux, elle devrait veiller à ce qu'il n'y eût pas, chez elle, plusieurs façons de prononcer les mêmes mots.

Il existe, à la Comédie, comme le fait judicieusement remarquer M. Brémont[1], jusqu'à trois manières de prononcer le mot *désir :* dans l'ancien répertoire, on prononce soit *d'sir* ou *desir*, avec une élision ou un *e* muet; dans le nouveau, on prononce *désir*. Certains pensionnaires ou sociétaires prononcent la *mort-au-rat* en liant le *t*, d'autres en liant simplement l'*r :* quelques-uns, pour *quidam* ou *équestre*, prononcent *kidam*, *ékestre;* d'autres prononcent *kuidam* et *ékuestre ;* quelques-uns disent *otel* pour *autel ;* d'autres prononcent comme pour le mot *hôtel*, sans indiquer la différence, car ceux qui prononcent *otel* donnent comme raison qu'il faut établir une différence entre *autel* et *hôtel*. Or remarquez que si *au* et *ô* sont égaux comme sonorité, ils n'ont pas la même quantité : régulièrement, dans *autel* l'accent est sur *tel*, tandis que dans *hôtel* on allonge beaucoup plus la première syllabe, de sorte que l'accent qui retombe sur *tel* en est considérablement affaibli. Dans un livre très intéressant de M. Edouard Koschwitz, intitulé *les Parlers parisiens* et qui contient plusieurs textes lus ou interprétés par des acteurs comme Got, Silvain et Mme Bartet, des savants comme Gaston Paris et Renan, des poètes comme François Coppée, des romanciers comme Zola, textes transcrits phonétiquement, il est aisé

1. Brémont : *La Poésie et le Théâtre.*

de voir que les « honnêtes gens », dans le sens où l'on entendait ce terme au XVIIe siècle, ne sont pas unanimes et qu'il règne dans la bonne société une manière d'anarchie sur certains points de la prononciation actuelle.

A la vérité, de même que le bon ton prescrit à chacun, dans un salon, de ne pas se singulariser ou de ne pas fixer l'attention générale par une tenue inaccoutumée, un accoutrement extraordinaire ou des propos subversifs contraires aux opinions des personnes présentes, de même le bon ton recommande aussi de ne pas se faire remarquer par une prononciation qui fasse dresser l'oreille ou qui sente son provincial. En matière de prononciation, il faut donc se conformer à la langue parlée dans les théâtres de premier ordre, dans les églises et les tribunaux, et par les gens de la bonne société, ainsi que le recommande Gaston Paris.

Mais en aucun cas ne prononcez *poulé* pour *poulet*, le *tronne* pour le *trône*, et surtout, oh surtout ! n'imitez pas ces diseurs qui, pour donner plus de force à leur prononciation, disent *jel l'aime* pour *je l'aime*, *jel l'appelle* pour *je l'appelle* ; soyez simples, et fuyez l'affectation vulgaire comme Achille détestait le mensonge, « à l'égal des portes de l'enfer ».

Si vous tenez à devenir un bon diseur, commencez par vous rendre compte des ressources de notre langue. Étudiez nos cinq voyelles *a*, *e*, *i*, *o*, *u* ; nous négligeons à dessein l'*y* que nous considérons comme une diphtongue. Ces cinq voyelles sont, si nous pouvons nous exprimer ainsi, les cinq couleurs fondamentales de la diction.

Ce n'est pas que nous voulions rééditer ici le fameux

sonnet de Rimbaud, cette plaisanterie trop souvent prise au sérieux et qui a trouvé des admirateurs convaincus.

Nous le donnons ici à titre de simple curiosité.

VOYELLES

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes.
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombillent autour des puanteurs cruelles.

Golfes d'ombre ; E, candeur des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombrelles ;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;

U, cycles, vibrements divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux.

O, suprême clairon plein de strideurs étranges,
Silences traversés des mondes et des anges,
O, l'oméga, rayon violet de ses yeux !

Sans vouloir aller aussi loin que le disciple et l'ami de Verlaine, il nous sera cependant permis de dire que l'*a*, l'*i* et l'o peuvent constituer les couleurs riches ; l'*u* une couleur de transition ; quant à l'*e*, c'est lui qui nous fournira les dégradations de clarté, la gamme du clair-obscur, en quelque sorte...

Au point de vue musical, l'*a* et l'*o* sont les cuivres de l'orchestre, l'*u* en est la flûte, l'*i* a l'aigu des violons, l'*e* en est le violoncelle.

A propos de la diction rythmique, nous consacrerons un chapitre à l'*e* muet, et nous en montrerons l'importance.

Ici nous nous contentons d'appeler l'attention de nos lecteurs sur l'*e* en général.

Les voyelles sont, en notre langue, fertiles en dégradations et en combinaisons.

Il y a quatre *e* : l'*e* muet ou, mieux, l'*e* sourd : refus; l'*é* fermé : prié ; l'*è* ouvert : auprès ; l'*ê* ouvert long : hêtre.

L'accent circonflexe, allonge et ferme toutes les voyelles qui en sont surmontées.

Il y a trois *a* : l'*a* ouvert : patte ; l'*a* demi-fermé : repas ; l'*a* fermé long : pâte.

Il y a de même trois *o* : l'*o* ouvert : note ; l'*o* demi-fermé : garrot ; l'*o* fermé long : apôtre.

M. Koschwitz, dans ses *Parlers parisiens*, signale six *o* différents ; *o* fermé long : rose ; *o* fermé moyen : beau ? ; *o* mi-ouvert (pas d'exemple) ; *o* ouvert long : mort ; *o* ouvert moyen : homme ; *o* ouvert bref : hotte.

Il distingue de même six *a*.

Les U et les I ne diffèrent entre eux que par la quantité ; l'*u* de *mur* est bref ; l'*u* de *murmure* plus long, mais pas aussi long que celui de *mûre*.

L'*i* de *quitte* est bref ; celui d'*épi* moins long que celui d'*épître*.

Ces cinq voyelles, combinées entre elles, forment d'autres sonorités très variées, sur lesquelles nous ne pouvons nous étendre, et donnent à la couleur des mots toute une gamme très riche et très variée.

« Les voyelles, dit M. Guyau, constituent comme la coloration du langage, puisqu'elles se distinguent l'une de l'autre par le timbre (couleur du son) ; les consonnes ou articulations ne sont que des lignes qui séparent les unes

des autres les diverses bandes colorées et les empêchent de se confondre. Elles sont comme les nervures du langage, et on ne les distingue pas aussi facilement de loin : dans un massif d'arbres, on n'apercevra d'abord que la teinte des feuilles, non leur forme ; de loin on n'entendra que les voyelles émises, non les consonnes qui règlent leur émission[1].

Pourquoi ne pas dire plus simplement que les voyelles constituant les couleurs de la diction, ce sont les consonnes qui en sont le dessin, un dessin très pur, très ferme et très net. En diction comme en peinture il est aussi important de bien dessiner que de bien peindre.

1. Guyau, *les Problèmes de l'esthétique contemporaine.*

CHAPITRE V

DE L'ARTICULATION

Encore un chapitre sur lequel s'exercent la vanité des élèves et leur présomption. A les entendre, ce sont des mâcheurs de syllabes ; s'ils bredouillent, il n'est pas bon de chercher à le leur faire savoir et, s'ils sont bègues, ils s'imaginent volontiers que leur défaut de langue est de ceux qui passent aux lumières, selon le mot malicieux de Mlle Mars à un amateur. Rappelez-vous tous les moments du collège plus ou moins amers pour les uns, plus ou moins agréables pour les autres, mais où tous nous étions « unanimes » pour préférer l'histoire d'un « Cadichon » quelconque aux magnifiques stances de *Polyeucte*, aux fables incomparables du bon La Fontaine : à ce moment-là, pareils aux sauvages puérils, nous aurions donné l'ivoire et les pierres précieuses pour un sucre d'orge ou une cigarette. Aussi quelle indifférence pour nos admirables classiques, comme nous les avons expédiés, écorchés, ânonnés, méconnus ! Maintenant nous adorons ce que nous avons brûlé ; mais les mauvaises habitudes sont tenaces.

Jean-Jacques Rousseau, dans son *Émile*, dit que la nécessité d'apprendre beaucoup de choses par cœur empêche les enfants d'acquérir une prononciation nette.

En récitant, ils cherchent leurs mots avec effort, ils traînent et allongent les syllabes et finissent par déformer les phrases. La plupart des professeurs sont responsables des mauvaises habitudes de l'élève qu'ils encouragent soit par leur exemple, soit par leur tolérance ; mais on demande tant de choses aux professeurs qu'on ne peut leur demander par surcroît d'être des diseurs. On peut exiger cependant qu'ils connaissent les règles principales de la prononciation et surtout celles de l'articulation : il y va de l'intérêt et de la clarté de leur enseignement.

Dans le journal *la Voix* (1880), J. Faure, le grand chanteur, écrit judicieusement :

« Il ne faut pas confondre la prononciation et l'articulation. Un seul exemple suffira pour les faire distinguer : les méridionaux articulent parfaitement, mais leur prononciation est souvent défectueuse. Ils disent volontiers un *tronne* pour un *trône*, *jonne* pour *jaune*, une *fàme* pour une *femme*, mon *àmour* pour mon *amour;* etc... »

Qu'est-ce au juste que l'articulation? c'est l'attaque distincte de la consonne initiale de chaque syllabe : avec l'émission correcte de toutes les voyelles qui doivent se prononcer dans un mot, elle constitue une bonne prononciation. Une bonne articulation est indispensable. La voix faible qui articule distinctement a plus d'avantages que la voix forte qui articule mollement. Il est même à remarquer que plus un chanteur a de la voix, moins on entend ce qu'il dit : quelques-uns même suppriment les consonnes de parti pris, s'imaginant que l'émission d'une belle note est la principale des choses dans l'interprétation.

Or voici ce qu'écrit G. Bertrand à ce sujet :

« Encore un niais préjugé, celui qui vient prétendre

que les consonnes gênent l'émission vocale : c'est une erreur à laisser aux chantres de paroisse, qui les suppriment pour mieux éructer leurs gémissements inhumains. Elles ne gênent que les maladroits, ceux que la nature n'a pas dotés d'une belle prononciation » (lisez surtout « articulation » à la place de prononciation).

Il y avait, il y a quelque quinzaine d'années, dans un collège religieux de Paris, un professeur d'allemand nommé l'abbé Rouff. Cet abbé cumulait : il était aussi maître de chapelle et, dans cette dernière fonction, il déployait une voix extraordinaire de puissance et de sonorité ; sa voix « d'enseignement » était aussi très forte. Quelquefois, à la fin de son cours, l'abbé daignait lire à ses élèves quelques fragments, quelques histoires. C'était pour toute la classe un régal, car l'abbé était un lecteur remarquable. Il affectionnait particulièrement les contes fantastiques d'Hoffmann, traduits par Xavier Marmier.

Pour l'interprétation de ces contes ultra-fantaisistes, l'abbé commençait par mettre une sourdine à sa trompette de stentor ; il la réduisait à un maigre filet de voix. Il procédait presque par chuchotements. Toute sa force, il la ramassait dans son articulation. Qu'arrivait-il ? Sa voix baissée, réduite à un minimum de sonorité, comme la mèche d'une lampe descendue jusqu'au minimum de lumière, plongeait les esprits attentifs dans une sorte de mystère semblable à une demi-obscurité ; mais les mots, dessinés nerveusement, nettement, par ses lèvres minces et tendues, évoquaient des spectres d'une précision, d'une « réalité » telles que l'auditoire en demeurait haletant, troublé et, après la lecture, long à s'éveiller du cauchemar vivant qu'il voyait se dérouler devant lui.

L'abbé Rouff était certainement un maître dans l'art de la diction. Il devait sa puissance à sa merveilleuse articulation.

Dans *les Plaideurs*, ce délicat bijou de Racine, l'Intimé singe l'avocat, qui résume sa cause en peu de mots et en parlant très vite. Il s'exprime ainsi :

> Voici le fait. Un chien vient dans une cuisine.
> Il y trouve un chapon, lequel a bonne mine,
> Or, celui pour lequel je parle est affamé,
> Celui contre lequel je parle autem plumé,
> Et celui pour lequel je suis prend en cachette
> Celui contre lequel je parle. L'on décrète ;
> On le prend. Avocat pour et contre appelé ;
> Jour pris. Je dois parler, je parle, j'ai parlé.

Il est évident que, sans une rigoureuse articulation, ce morceau ne serait pas entendu. Un autre morceau que la bonne articulation rend intéressant, c'est le récit de Mascarille, dans *l'Étourdi* de Molière.

Molière, pressé d'arriver au dénouement de la pièce, a résumé la multitude d'aventures qui amènent ce dénouement dans un récit fort long et qui serait fastidieux, si l'acteur ne l'emportait dans un mouvement rapide et n'en faisait pour ainsi dire un exercice de virtuosité.

Les lèvres jouent un rôle capital dans l'articulation : elles entraînent dans leur mouvement les dents et la langue. Les poètes ont souvent comparé la ligne des lèvres à un arc. En déclamation, les lèvres sont vraiment un arc dont les mots sont les flèches ; plus nous tendons, plus nous bandons nerveusement l'arc, plus le mot, cette flèche, porte au loin et, par l'oreille, entre avant dans l'âme des auditeurs.

Les consonnes jouent un rôle également dans l'expression de la diction. Combinées entre elles et avec les voyelles, elles peuvent donner lieu à de très jolis effets. M. Brémont, dans son livre sur *le Théâtre et la Poésie*, fait sur le *g* suivi d'un *e*, sur le *ch*, des remarques très justes, à propos des vers suivants du poète L. Dierx :

Les peupliers rangés chuchotaient dans la brise.

vers dont le sens s'accroît et se complète d'une harmonie heureuse et très suggestive.

Il ajoute :

« Quels mots sont plus jolis que *chaste* ou *charmant* quand ils sont dits après une sorte de ralentissement sur le *ch*. Ce que les chanteurs appellent un retardement donne une sensation à peu près du même genre. On retient pour ainsi dire la consonne, on la fait attendre imperceptiblement, et son attaque ainsi préparée s'enveloppe d'une grâce particulière.

« Talma pratiquait cette nuance de diction sur les consonnes.

« Dans les fameux vers de son rôle de Néron :

Excité d'un désir curieux,
Cette nuit, je l'ai vue arriver dans ces lieux,
Triste, levant au ciel ses yeux mouillés de larmes,
Qui brillaient au travers des flambeaux et des armes,
Belle sans ornement, dans le simple appareil,
D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil.

« Talma faisait attendre ainsi le *b* du mot *belle* ; il en préparait l'attaque, tandis que sa physionomie exprimait l'ardente admiration qu'il avait éprouvée, puis il articulait

fortement cette consonne en n'accordant au contraire à la voyelle qu'une sonorité mystérieuse. »

Nous avons, à propos de l'utilité de la ponctuation, cité une anecdote ; nous pouvons en citer une autre tout aussi authentique sur les désavantages d'une articulation douteuse.

C'est Charles Nodier qui raconte ce dernier trait : Un des juges du procès du malheureux maréchal Ney donnait une réception quelque huit jours après l'exécution du héros de la Moskowa. Tandis que les salons s'emplissaient de rires, de causeries et de frous-frous, une porte s'ouvre ; au milieu du bruit, le domestique chargé d'annoncer jette ce nom terrible et sanglant :

— Monsieur le maréchal Ney !

Frémissements et malaises dans l'auditoire ; quelques dames jettent des cris ; une attente mêlée d'angoisse fait pâlir les visages ; les yeux se tournent fixes et apeurés vers l'antichambre, et l'on voit avec un soupir de soulagement s'avancer, au lieu d'un spectre, la figure d'un familier de la maison, M. Maréchal aîné. Le domestique fut mis à la porte pour avoir mal entendu. Mais, si M. Maréchal aîné avait bien articulé, l'autre aurait probablement bien entendu.

Les futurs diseurs ou simplement les amateurs de lecture ne liront pas sans fruit, à la fin de ce chapitre, un extrait du cours de déclamation de Larive où ce comédien, successeur de Lekain et rival malheureux de Talma, expose ses idées sur la voix et l'articulation.

« Pour bien parler, il faut articuler nettement, ce qui dépend du travail des différentes parties de la bouche dans la prononciation des différentes consonnes. C'est

celui des lèvres surtout qui donne à la voix sa grâce et son expression : en prononçant avec exactitude, et en articulant avec netteté, en ne laissant jamais sortir les sons sans qu'ils soient modifiés et en quelque sorte épurés par les lèvres, on aura une belle prononciation ; la voix, quelque belle qu'elle puisse être, ne séduira jamais en sortant d'une bouche lâche et paresseuse. Quoique la voix ait, en général, un rapport direct avec le plus ou moins de force ou de sensibilité de chaque individu, il est possible, en l'exerçant continuellement, de lui donner plus d'expression, de grâce, et de précision ; une voix faible, qui prononce distinctement, a plus d'avantage qu'une voix forte qui n'articule qu'avec mollesse.

Le travail de la bouche, et surtout des lèvres, est, je le répète, ce qui la rend vigoureuse, sonore, souple et sensible ; c'est ce qui donne au parler cette noblesse séduisante qui flatte et captive l'oreille ; mais il faut pour cela que toutes ses cordes soient conservées dans leur fraicheur et leur sensibilité primitive et qu'elles ne soient ni forcées ni éraillées ; les gens du peuple n'ont la voix rauque qu'après en avoir usé les fibres par des cris forcés et par l'abus des liqueurs fortes, qui dessèchent, à la longue, toutes les parties humides de la gorge et du palais, si nécessaires à la modification des sons et à la parfaite articulation des mots. Il est bien rare qu'un seul individu réunisse toutes les qualités de la voix ; mais on peut, au moyen d'un exercice continu, la soumettre, la diriger, la graduer sans saccade et sans efforts de manière à pouvoir en maitriser les inflexions et à obtenir tous ces semi-tons qui charment et pénètrent l'âme. La voix, comme le corps, a sa croissance et ses divers

degrés de force : chaque rôle a son âge, son expression et sa voix ; la perfection de l'art exige que l'acteur prenne le visage, la voix et les gestes convenables à l'âge, à la force et à l'expression de tous ses rôles. C'est de ce travail difficile que dépend en grande partie la véritable magie du théâtre. Quand l'acteur est bien pénétré de son rôle et bien rempli du sentiment qui y domine, les muscles du visage, les gestes, la voix se correspondent, tout garde un ensemble parfait, tout en lui marche d'accord ; c'est alors seulement que paraît l'acteur consommé, le grand acteur, ou plutôt c'est alors que l'acteur disparaît et que le public enchanté ne voit et n'entend plus en lui que le personnage qu'il représente. La voix est l'écho du sentiment et de la pensée. En se pénétrant vivement de ce qu'il veut exprimer, en s'écoutant bien et en se persuadant que rien ne doit être articulé sans avoir été conçu par l'esprit et senti par le cœur, l'acteur réfléchi quand il le faut, passionné quand l'action l'exige, sera sûr de disposer à son gré de tous ses sons; il ne sera pas exposé aux dissonances, trop communes entre deux personnages qui se parlent sans s'écouter. Dans ce dernier cas, devenu trop fréquent sur nos théâtres, la mémoire seule agissant sur les interlocuteurs, la voix, devenue vague et sans direction, sort de son centre naturel, ne peut plus recevoir ses intonations que de la tête ou de la gorge, devient monotone, fausse, et perd nécessairement toute sa vérité, ses nuances, son expression et sa chaleur.

« Si l'on s'appliquait à bien connaître tous les effets de la voix, on devinerait presque toujours, par les sons mêmes, celui qui parle. Celle d'une personne franche et

vraie est en général plus développée, plus ronde ; le son en est plus clair, plus moelleux que celui d'une personne fausse, qui la contraint par une douceur factice, dont l'observateur attentif n'est jamais dupe. L'hypocrisie donne à la voix une sorte de patelinage mielleux, qui ne peut tromper que ceux qui aiment la basse flatterie et qui vont au devant de l'erreur. La franchise a une voix qui lui ressemble, qui l'annonce et qui s'échappe avec elle[1]. »

Peut-être jugera-t-on que nous insistons un peu trop sur ces recommandations du début ; mais, en vérité, elles sont essentielles : les commençants ne sont que trop portés à les négliger et à n'y jamais revenir au cours de leurs études. Si nous ne traitions pas sérieusement ces questions fondamentales de l'art de dire, ils ne seraient que trop tentés d'en faire fi et de chercher à en diminuer l'importance. Qu'ils se souviennent d'un des premiers vers de cet excellent ouvrage de l'acteur Samson, qui n'a qu'un tort, à notre sens, celui d'être en vers.

Avant de débuter, apprenez l'orthographe.

Si vous ne voulez pas vous y plier maintenant, vous serez obligé d'y revenir plus tard, à votre grand détriment

1. Larive, *Extrait du Cours de Declamation.*

CHAPITRE VI

DES LIAISONS

Les liaisons justes sont le complément nécessaire d'une bonne prononciation.

Littré les définit une « particularité propre à la langue française » en vertu de laquelle on lie la consonne finale de certains mots avec la voyelle initiale des mots qui suivent.

L'article indéfini pluriel *les* se lie toujours avec le substantif pluriel :

Les hommes, les arbres, les habitants.

Le verbe se lie avec l'adverbe :

Venez ici. Je m'en vais aujourd'hui.

Il se lie avec le complément direct ou indirect :

Imitons un exemple si beau.

Immolez à ma haine un rejeton maudit.

Cependant le bon goût et la mesure nous commandent d'user de la liaison avec une certaine modération, surtout en prose, où son absence ne constitue jamais une faute contre la grammaire. Elle dénote à peine un manque d'oreille ou un souci médiocre de l'euphonie.

En vers, certaines liaisons sont forcées ; ces liaisons, par exemple, sont celles dont l'absence constituerait un hiatus ou une faute de prosodie.

Dans ce vers de Victor Hugo :

Et cinq petits enfants, nids d'âmes, y sommeillent,

il faut lier, malgré la virgule et le sens, l's d'âmes à l'*y* qui suit, sous peine de diminuer et d'estropier le vers.

Toutefois nous aimerions mieux nous exposer à pécher contre les lois de l'euphonie que d'arriver à quelques liaisons absolument dures ou ridicules ou donnant lieu à certains jeux de mots.

Par exemple : « Il est bonet tendre », pour : « Il est bon et tendre » ;

« Un coupimprévu », pour : « un coup imprévu ».

Lorsqu'un mot est terminé par deux consonnes dont la dernière est une dentale, on lie généralement la voyelle initiale du mot suivant avec l'avant-dernière consonne.

Ainsi l'on ne dit pas : « Il est mort à la peine », mais : « Il est mor à la peine » ;

« Vous rentrez tart aujourd'hui » (ici, le *d* devient un *t*) ; mais : « Vous rentrez tar aujourd'hui ».

L'on ne dit pas : « Un aspect imprévu », mais : « Un aspec imprévu ».

Du reste, ces liaisons ainsi faites ont quelque trace de familiarité, il vaudrait mieux phraser ainsi :

« Il est mort — à la peine » ;

« Il est tard — aujourd'hui »,

sans lier et en laissant une respiration insensible entre les mots à lier.

Cependant nous avons entendu dire à la Comédie-Française :

« La mort-aux-rats, les souricières », etc... La liaison

avait évidemment pour but d'éviter cette allitération ridicule : la *moraurat*.

L'exagération de la liaison donne lieu très souvent à des effets pédantesques et comiques. Elle sévissait avec fureur sur le théâtre, au XVIIIe siècle.

Rémond de Sainte-Albine écrit dans son *Traité sur l'art du comédien :*

« Rien n'est plus ordinaire que d'entendre dire tous les jours au théâtre :

« Mon intention-*n*-est de vous obliger. » — « Sa main -*n*-est à frapper, non-*n*-à donner légère. »... « Colin-*n*-est ici... le vin-*n*-est bon »... « Et puis il a tort-*t*-en vérité ; quand un amant-*t*-est inconstant : tout le camp-*p*-ennemi »... « Je vais sur le champ-*p*-à Paris »...

J'ai ouï dire à un premier rôle :

« Tenez, prenez ma clef-*f*-et soyez diligent. » — « Antoine, ce nom-*m*-est bien bourgeois, etc... »

Dieu merci, nous n'en sommes plus à ces inepties; cependant il faut redoubler de prudence dans l'application des liaisons. Ne tombez pas pour cela d'un extrême dans l'autre et ne dites pas, comme le voudrait certain phonéticien français plus prophète en pays étrangers que dans le sien :

« Mai i m'a di encor d'pensé à lui », au lieu de : « Mais il m'a dit encore de penser à lui », en aggravant l'absence des liaisons par des négligences et de la vulgarité.

Peut-être nous reprochera-t-on de ne pas donner de règle générale et de nous en remettre beaucoup trop facilement au raisonnement de nos lecteurs; mais pour-

quoi s'étonner de la part que nous faisons au goût personnel de chacun?

En somme, « bien parler », n'est-ce pas faire œuvre d'art au même titre que de bien peindre ou de bien s'exprimer dans le langage musical? Il y a dans le langage une part de convention générale, celle qui nous est imposée par l'usage; mais chacun, en réalité, se fait un peu une diction à soi. C'est ainsi que chez un homme très cultivé, un savant, un poète, elle peut réunir un ensemble de qualités qui la rendent très savoureuse et donner une impression de chant, de poésie, d'art en un mot. Est-ce qu'à entendre notre belle langue parlée par une femme d'esprit qui la conduit sans lui faire violence, la parle avec amour et lui garde la sonorité, la pureté d'une source claire, vous n'avez jamais éprouvé l'enchantement déjà perçu devant un beau tableau ou quelque harmonieuse statue?

Une langue à ses débuts peut être également parlée de la même manière par les grands et les petits; mais, dès qu'elle s'est augmentée et en même temps dépouillée de sa naïveté pour gagner en puissance, en âpreté, en colorations délicates et variées, nécessairement elle a cessé d'être la langue de tous pour devenir celle d'un certain nombre d'hommes, d'une élite moins nombreuse dans la nation. Le latin de Cicéron, celui de César, de Caton ou de Pompée n'était pas celui qu'on parlait dans les ergastules ou dans les bouges de la Suburre. De même pour trouver la véritable langue française aujourd'hui, ce n'est pas dans les estaminets de la Villette qu'il faut aller la chercher, pas plus que dans les garnis de Montparnasse ou de Grenelle. La langue générale, c'est celle de la bonne société. Gaston Paris le dit : nous pouvons

nous ranger à l'avis d'un maître aussi éminent. Si vous voulez vous attacher à celle de la plèbe, où que vous alliez, du nord au midi, de l'est à l'ouest, vous tomberez de provincialisme en provincialisme, de particularisme en particularisme, et vous y perdrez votre temps et votre peine.

CHAPITRE VII

DE LA MÉMOIRE

Après s'être pourvu d'une voix souple et sonore autant qu'il est en son pouvoir, après avoir acquis la prononciation des « honnêtes gens », le diseur agira sagement en s'assurant de sa mémoire.

Ou bien le diseur dit par cœur et, dans ce cas, isolé, sans souffleur, obligé de réciter, à la file, une dizaine de morceaux de sujets et de mouvements différents, il doit avoir une mémoire souple, exercée, prête aux voltes les plus diverses ; il doit éviter la fatigue, la préoccupation du souvenir. Dans ce but, il faut qu'il apprenne par cœur et qu'il se souvienne avec méthode.

Ou bien le diseur se contente de lire : en quoi il a tort, la plupart du temps, parce qu'il perd une certaine autorité sur son public, et parce qu'il entre moins vite en communication avec lui ; dans ce cas, il doit éviter la moindre hésitation, le moindre arrêt : une fois tombé, il ne se relèvera plus. Pour éviter l'écart, l'hésitation dangereuse, il lui faut naturellement fuir soigneusement la lecture à première vue et se ménager des points de repère dans la préparation qu'il fera avant la lecture publique. Cette préparation sera faite par la mémoire, qui signalera quelque temps à l'avance les endroits dangereux, les difficultés de l'interprétation.

La mémoire sera, dans ce cas, pour le diseur ce qu'est la clarté lunaire pour le voyageur qui marche la nuit : une lueur diffuse et faible qui, sans rendre visibles tous les détails du paysage, permet cependant de prévoir à temps l'obstacle ou la fondrière.

Dans l'un et l'autre cas, la mémoire joue un rôle suffisant pour que son absence ou ses défaillances puissent plonger le lecteur dans un cruel embarras.

Pour éviter le « trou » bien connu des orateurs, il faut apprendre avec méthode. Il faut ponctuer les grandes et petites divisions d'un morceau, comme l'auteur en a ponctué les phrases. Établissez d'abord les idées générales, les idées secondaires qui en découlent, puis les subdivisions de ces idées secondaires.

Il se peut qu'un diseur ait à prononcer le superbe discours que Mirabeau a improvisé sur la banqueroute dans la séance du 26 septembre 1789. Avant tout nous lui conseillons de retrouver, sous l'abondance des détails, la charpente même du discours et de le résumer en ses idées générales. L'absence de ce travail rendrait difficile et presque inutile celui de la mémoire. Voici comment nous procéderions en pareil cas.

DISCOURS SUR LA BANQUEROUTE[1]

(SÉANCE DU 26 SEPTEMBRE 1789)

« Messieurs, au milieu de tant de débats tumultueux, ne pourrai-je donc pas ramener à la délibération du jour par un petit nombre de questions bien simples?

1. Deux emprunts successifs avaient échoué. Necker propose un plan de finances réalisant diverses économies, mais dont la mesure la

« Daignez, Messieurs, daignez me répondre.

« Le premier Ministre des Finances ne vous a-t-il pas offert le tableau le plus effrayant de notre situation actuelle? Ne vous a-t-il pas dit que tout délai aggravait le péril? qu'un jour, une heure, un instant pouvaient le rendre mortel? »

Deux phrases de cet exorde nous serviront à le résumer :
Ramener à la délibération du jour.
Tout délai aggrave le péril.

« Avons-nous un plan à opposer à celui qu'il nous propose? Oui, a crié quelqu'un dans l'Assemblée. Je conjure celui qui répond oui de considérer que son plan n'est pas connu, qu'il faut du temps pour le développer, l'examiner, le démontrer; que fût-il immédiatement soumis à notre délibération, son auteur a pu se tromper; que fût-il exempt de toute erreur, on peut croire qu'il s'est trompé; que, quand tout le monde a tort, tout le monde a raison; qu'il se pourrait donc que l'auteur de cet autre projet, même en ayant raison, eût tort contre tout le monde, puisque sans l'assentiment de l'opinion publique, le plus grand talent ne saurait triompher des circonstances... Et moi aussi, je ne crois pas les moyens de M. Necker les meilleurs possibles; mais le Ciel me préserve, dans une situation si critique, d'opposer les miens aux siens. Vainement je les tiendrais pour préférables : on ne rivalise pas en un instant une popularité prodigieuse, conquise

plus grave était un impôt provisoire d'un quart du revenu. Mirabeau, très habilement, propose de voter ce plan auquel on n'a rien à substituer immédiatement et d'en laisser la responsabilité au Ministre. (Aulard, *les Orateurs de l'Assemblée constituante.*)

par des services éclatants, une longue expérience, la réputation du premier talent de financier connu, et s'il faut tout dire, des hasards, une destinée telle qu'elle n'échut en partage à aucun autre mortel.

« Il faut donc revenir au plan de M. Necker. »

Ce long paragraphe est le développement de trois idées.

1° *Tout nouveau plan d'impôts demanderait des délais nouveaux;*

2° *Il aurait contre lui l'opinion publique acquise à M. Necker;*

3° *Il faut donc en revenir au plan de M. Necker.*

« Mais avons-nous le temps de l'examiner, de sonder ses bases, de vérifier ses calculs?... Non, non, mille fois non. D'insignifiantes questions, des conjectures hasardées, des tâtonnements infidèles, voilà tout ce qui, dans ce moment, est en notre pouvoir. Qu'allons-nous faire par le renvoi de la délibération? Manquer le moment décisif; acharner notre amour-propre à changer quelque chose à un ensemble que nous n'avons même pas conçu, et diminuer par notre intervention indiscrète l'influence d'un Ministre dont le crédit financier est, et doit être plus grand que le nôtre..., Messieurs, certainement, il n'y a là ni sagesse, ni prévoyance...; mais du moins y a-t-il de la bonne foi. »

Résumé. — *Il y a un intérêt supérieur à prendre ce plan tel qu'il est, sans examen, sans discréditer son auteur dont le crédit doit être plus grand que le nôtre.*

« Oh! si des déclarations moins solennelles ne garantissaient pas notre respect pour la foi publique, notre hor-

reur pour l'infâme mot de « banqueroute », j'oserais scruter les motifs secrets, et peut-être, hélas! ignorés de nous-mêmes, qui nous font si imprudemment reculer au moment de proclamer l'acte d'un grand dévouement, certainement inefficace s'il n'est pas rapide et vraiment abandonné. Je dirais à ceux qui se familiarisent peut-être avec l'idée de manquer aux engagements publics par la crainte de l'excès des sacrifices, par la terreur de l'impôt : Qu'est-ce donc que la banqueroute, si ce n'est le plus cruel, le plus inique, le plus inégal, le plus désastreux des impôts?... Mes amis, écoutez un mot, un seul mot. »

Résumé. — *Qui nous retient dans l'adoption spontanée et d'autant plus efficace de ce plan? La peur d'un impôt? La banqueroute est le plus désastreux des impôts.*

« Deux siècles de déprédations et de brigandages ont creusé le gouffre où le royaume est près de s'engloutir. Il faut le combler, ce gouffre effroyable. Eh bien ! Voici la liste des propriétaires français. Choisissez parmi les plus riches, afin de sacrifier moins de citoyens. Mais choisissez ; car ne faut-il pas qu'un petit nombre périsse pour sauver la masse du peuple ? Allons, ces deux mille notables possèdent de quoi combler le déficit. Ramenez l'ordre dans vos finances, la paix et la prospérité dans le royaume. Frappez, immolez sans pitié ces tristes victimes, précipitez-les dans l'abîme ; il va se refermer... Vous reculez d'horreur.... Hommes inconséquents ! hommes pusillanimes ! Eh ! ne voyez-vous donc pas qu'en décrétant la banqueroute, ou, ce qui est plus odieux encore, en la rendant inévitable sans la décréter, vous vous souil-

lez d'un acte mille fois plus criminel, et chose inconcevable, gratuitement criminel ! Car enfin cet horrible sacrifice ferait du moins disparaître le déficit. Mais croyez-vous parce que vous n'aurez pas payé que vous ne devrez plus rien ? Croyez-vous que les milliers, les millions d'hommes qui perdront en un instant, par l'explosion terrible ou par ses contre-coups, tout ce qui faisait la consolation de leur vie, et peut-être leur unique moyen de la sustenter, vous laisseront paisiblement jouir de votre crime ? Contemplateurs stoïques des maux incalculables que cette catastrophe vomira sur la France, impassibles égoïstes, qui pensez que ces convulsions du désespoir et de la misère passeront comme tant d'autres, et d'autant plus rapidement qu'elles seront plus violentes, êtes-vous bien sûrs que tant d'hommes sans pain vous laisseront tranquillement savourer les mets dont vous n'aurez voulu diminuer ni le nombre, ni la délicatesse ?... Non, vous périrez et, dans la conflagration universelle que vous ne frémissez pas d'allumer, la perte de votre honneur ne sauvera pas une seule de vos détestables jouissances. »

Résumé. — *Frappez les plus riches : il faut qu'un petit nombre périsse pour sauver la masse du peuple. Si vous reculez, vous attirerez sur vous tous la foule des malheureux et vous ne sauverez rien de l'orage, pas même l'honneur !*

« Voilà où nous marchons.... J'entends parler de patriotisme, d'élans du patriotisme, d'invocations du patriotisme. Ah ! ne prostituez pas ces mots de patrie et de patriotisme. Il est donc bien magnanime l'effort de donner une portion de son revenu pour sauver tout ce qu'on possède ! Eh !

Messieurs ! ce n'est là que de la simple arithmétique ; et celui qui hésitera ne peut désarmer l'indignation que par le mépris que doit inspirer sa stupidité. Oui, Messieurs, c'est la prudence la plus ordinaire, la sagesse la plus triviale, c'est votre intérêt le plus grossier que j'invoque. Je ne vous dis plus comme autrefois : Donnerez-vous les premiers aux nations le spectacle d'un peuple assemblé pour manquer à la foi publique ? Je ne vous dis plus : Eh ! quels titres avez-vous à la liberté ? Quels moyens vous resteront pour la maintenir, si dès votre premier pas vous surpassez les turpitudes des gouvernements les plus corrompus, si le besoin de votre concours et de votre surveillance n'est point le garant de votre constitution ?.... Je vous dis : Vous serez tous entraînés dans la ruine universelle ; et les premiers intéressés au sacrifice que le gouvernement vous demande, c'est vous-mêmes. »

Résumé. — *Il ne s'agit plus d'un appel au patriotisme, mais d'un appel à l'égoïsme et à l'intérêt personnels bien entendus. Les premiers intéressés au sacrifice que le gouvernement vous demande, c'est vous-mêmes.*

« Votez donc ce subside extraordinaire, et puisse-t-il être suffisant ! Votez-le, parce que, si vous avez des doutes sur les moyens (doutes vagues et non éclaircis), vous n'en avez pas sur sa nécessité et sur notre impuissance à le remplacer, immédiatement du moins. Votez-le, parce que les circonstances publiques ne souffrent aucun retard et que nous serions comptables de tout délai. Gardez-vous de demander du temps ; le malheur n'en accorde jamais...

« Eh ! Messieurs, à propos d'une ridicule motion du Palais-Royal, d'une risible insurrection qui n'eut jamais

d'importance que dans les imaginations faibles ou les desseins pervers de quelques hommes de mauvaise foi, vous avez entendu naguère ces mots forcenés : *Catilina est aux portes de Rome, et l'on délibère.* Et certes, il n'y avait autour de nous ni Catilina, ni périls, ni factions, ni Rome... Mais aujourd'hui la banqueroute, la hideuse banqueroute est là ; elle menace de consumer, vous, vos propriétés, votre honneur... et vous délibérez ! »

Résumé. — *Votez l'impôt sans délai, ce n'est plus un imaginaire Catilina qui est à nos portes. C'est la banqueroute.*

Après avoir établi soigneusement la solide charpente du discours, nous pouvons en retrouver facilement les images, les expressions, les ornements. Nous sommes en état de reconstituer la chair à l'entour des os. Nous avons choisi ce discours précisément à cause des difficultés qu'il offre à la mémoire. Il est certain que peu de diseurs arriveront facilement à se mettre le second paragraphe dans la tête : « Avons-nous un plan ». etc... etc... s'ils ne prennent soin de bien remarquer l'enchaînement, la progression et les conclusions successives de chaque jugement.

Il nous a semblé piquant, à propos d'un discours du plus grand orateur de l'Assemblée Constituante, de rapporter quelques opinions sur la meilleure manière d'apprendre, recueillies par Hérault de Séchelles, un des orateurs de la Convention qui la présida pendant quelque temps.

« Trois opérations graveront dans votre esprit ce que vous exigez de lui qu'il retienne : d'abord, bien concevoir ; ensuite, raisonner chaque chose ; enfin, relire souvent son écrit.

« Cependant il arrive souvent de relire dix fois la même chose, et de sentir qu'elle n'entre point dans la tête, quoiqu'on entende tous les mots. Il semble qu'il en devrait être autrement, puisque l'écriture donne un corps aux idées. Je crois en saisir la cause, c'est qu'on veut se remplir de l'écriture avant de se remplir de la chose même. Quand on compose, les idées naissent, l'écriture vient ensuite qui les réalise, et les idées se retiennent. Vous voyez que l'écriture n'est ici qu'en second; au lieu que, lorsqu'on apprend par cœur, l'écriture se présente d'abord et, pour peu que l'esprit sente l'intérêt s'affaiblir, il a beau être à l'écriture, il n'est plus à la chose. Le travail de la mémoire est donc précisément le même que celui de la composition.

« Lekain, pour apprendre un rôle, le lisait deux fois le matin, deux fois le soir, il le lisait ainsi pendant longtemps et ensuite il apprenait les vers.

« J'ai ouï dire à Larive qu'il avait étudié longtemps ses rôles, couplet par couplet. Cette manière le fatiguait beaucoup; il en a imaginé une autre dont il se trouve mieux : c'est de lire dix fois, vingt fois, un rôle tout entier, sans même l'apprendre; il suffit de le comprendre. Cette méthode est la même que celle dont j'ai parlé, l'analyse : saisir l'ensemble; elle fortifie la tête. »

« La liaison des idées, dit très bien Condillac, est le principe de la mémoire. Elle dépendra donc principalement de l'ordre et de l'analyse que l'on met dans ses idées. Le meilleur genre de mémoire et le plus sûr est celui qui consiste à faire de la mémoire avec du jugement. »

Le but principal de l'ordre, c'est de nous représenter les choses au moment où nous en avons besoin.

Sans aller plus loin, rappelons-nous les invincibles difficultés que nous avons eues au lycée à nous faire entrer dans la tête vingt malheureux vers grecs d'Homère, lorsque nous avions négligé — ce qui nous arrivait plus souvent que de raison — d'en écouter en classe la préparation et d'en noter la traduction verbale et commentée faite par le professeur. Les mots alors ne représentaient plus à notre esprit que des sonorités vides, décousues, privées de ce lien merveilleux qu'est l'idée : ils s'égrenaient et se dispersaient dans notre mémoire, comme les grains d'un collier dont on a enlevé le fil s'échappent de la main qui veut les prendre.

CHAPITRE VIII

L'ACTEUR ET LE DISEUR

Nous sommes presque arrivés à la fin de la première partie sur la diction correcte. Avant d'aller plus avant nous tenons à élucider certain point dont la clarté importe à la suite de ce travail.

On a remarqué que, dans notre préface, nous avons surtout parlé des diseurs et que nous nous sommes abstenus de prononcer le mot « acteurs ».

Y a-t-il une différence entre un acteur et un diseur? Oui, certainement. Il y a d'abord la même différence essentielle qu'entre les deux mots latins *agere* et *dicere* qui, par leur supin, ont donné naissance aux mots *action*, d'où acteur, *diction*, d'où diseur. *Agere*, en latin, c'est agir, faire, mettre en action, conduire, pousser, représenter, c'est un verbe qui signifie l'activité visible, matérielle : *agere versum*, c'est débiter un vers avec la mimique qui lui convient. *Dicere*, c'est dire, exprimer par des paroles, c'est plaider, prononcer; *dicere versus*, c'est même chanter les vers.

La loi du comédien, de l'acteur, c'est le mouvement.

La loi du diseur, c'est l'expression par la parole. Il y a d'autres différences :

Par cela même qu'il extériorise un rôle, l'acteur est

condamné à une sorte de spécialisation. L'acteur fait voir, fait entendre avec sa voix, avec sa stature ; or sa voix et sa stature ne conviennent guère à tous les mouvements, à tous les rôles. On ne voit guère l'acteur qui a incarné Othello jouant ensuite le rôle d'un jeune premier de comédie ; on ne s'imagine pas davantage un jeune premier de comédie dans le personnage d'Othello. De plus, M. X..., qui fait merveille dans le personnage de Crispin, ne passera pas du jour au lendemain du camp des comiques, où il est très estimé, dans celui des tragiques.

Le diseur renonce à faire voir, il s'attache surtout à exprimer, à faire comprendre; s'il a du tact, de la mesure, s'il sait modestement et simplement rester à sa place, il peut tout entreprendre, tout oser. Tout est de son ressort, La Fontaine, Victor Hugo, Molière, Racine, Rabelais, Maupassant : la nouvelle, le discours, le poème, le conte, la chanson. Une seule qualité est impérieusement requise du diseur, la souplesse de l'esprit en même temps que celle de la voix.

A l'acteur, le théâtre, les lumières, la fièvre de l'action, du geste ; la griserie du triomphe, la vie double, les sensations qui brûlent, qui énervent et qui exaltent la sensibilité.

Au diseur, la méchante table de bois, devant des murs nus, dans une salle froide, le contact d'un public qu'aucune majesté n'impressionne, que rien n'échauffe, peut-être prévenu, de mauvaise humeur parce qu'il est mal assis, et, pour lutter contre tant de circonstances hostiles, une pauvre, une faible voix et la maigre flamme de deux yeux sur lesquels passe de temps à autre un nuage de trouble. Pas de camarades, pas de réplique, pas de chaleur, pas de fièvre.

Autre différence : le comédien a des triomphes, une personnalité : il peut faire sa chose d'un rôle, l'interpréter à sa façon, donner des leçons à l'auteur, séparer sa cause de la cause de l'écrivain et triompher où celui-ci tombe. Alfred de Musset n'avait pas du tout compris l'Abbé d'*Il ne faut jurer de rien*, comme Got le composa ensuite. Alfred de Musset avait en vue *une manière* d'abbé de cour galant et mièvre, une sorte de pendant à l'abbé du Cercle de Poinsinet de Sivry. Got, au contraire, de l'abbé de cour fit un curé de campagne lourdaud d'esprit et de tournure, assez embarrassé de sa personne, facile à duper et, par conséquent, prêt à se laisser prendre aux pièges d'une ingénue comme Cécile, aux malices d'une petite pensionnaire.

L'auteur, avant la représentation, tenta quelques remontrances près du comédien qui, têtu comme un vrai Breton qu'il était, persista judicieusement dans son idée.

Le succès de la pièce vint le justifier. Alfred de Musset reconnut lui-même son erreur et félicita publiquement Got d'avoir persévéré malgré tout dans son interprétation [1].

Le diseur ne peut tenter rien de pareil : il est et doit rester l'humble interprète de la pensée de l'écrivain. Critiquer, pour lui, c'est se rendre compte de son admiration, c'est en chercher les causes réelles. Il est permis à Sarah Bernhardt et à Mounet-Sully de comprendre diffé-

1. Un autre trait beaucoup plus connu d'interprétations de comédiens substituées judicieusement à l'interprétation des auteurs se rapporte à Frédérick Lemaître. On sait comment ce dernier, de concert avec son camarade, changea du tout au tout l'idée que les auteurs de *l'Auberge des Adrets* se faisaient de leur Robert Macaire et comment il mêla le bouffe à un rôle composé surtout d'effets tragiques et sinistres dans la pensée des auteurs.

remment le rôle de Hamlet. Pour celle-ci, le héros de Shakespeare est un prince rêveur et fantasque, que la nécessité d'agir trouble et hallucine douloureusement, c'est une âme malade. Pour cet autre, c'est une sorte de misanthrope hautain et amer qui a vu le tréfonds de la misère humaine, et qui ne trouve de consolations aux cruelles obsessions de sa pensée que dans la mort. Pour un troisième, ce sera un Oreste du Nord, condamné par la fatalité à une œuvre de haine et de vengeance, qui l'enveloppe de nuit, de cauchemars et de représailles. Vengeur, il porte le poids de la vengeance dont il s'est fait l'instrument. Le rôle est long ! le génie de Shakespeare est sans bornes et, dans l'ampleur de la pensée créatrice du poète, il y a place pour plusieurs interprétations.

Remarquez, du reste, que les transformations que des comédiens font subir à un rôle, ne portent que sur l'extériorisation de ce rôle, et qu'elles ne peuvent ni ne doivent affecter le fonds même du rôle. Vous pouvez, si vous êtes acteur, faire d'Alceste un butor mal appris au lieu de l'homme du monde enragé de vertu, que Molière a voulu mettre sur la scène. Qu'importe ? pourvu que vous respectiez le fonds de son caractère, qui est la misanthropie.

Si vous êtes diseur, votre devoir est de vous appliquer à traduire par la parole le fonds de la pensée et de négliger sa forme visible. Quand vous vous appliquez à comprendre et à faire comprendre la fable *la Cigale et la Fourmi*, vous pouvez vous sentir pris d'une parfaite sympathie pour la légère cigale, cette bohémienne ailée qui passe en chantant, tandis qu'au contraire la fourmi

et son sens économe peuvent vous sembler pingrerie et répugnante avarice. Mais vos sympathies ou vos antipathies n'ont rien à faire avec l'interprétation de la fable. La Fontaine, plus cigale que beaucoup de ses confrères du XVIIe siècle, n'a pas pensé à formuler l'apologie de l'insouciance : il n'y a vu que le prétexte d'ajouter une petite scène prise sur le vif à « l'ample comédie à cent actes divers ». Traduire cette scène, mettre en opposition les deux caractères, c'est tout ce qu'on exige du diseur, c'est le seul but qu'il puisse avoir en vue.

Nous lui demandons, en outre, de s'effacer toujours, de ne pas avoir en vue l'effet, les applaudissements, la réputation. Faire aimer les auteurs qu'il interprète, leur rendre pour un moment les apparences de la vie, la puissance du souffle, les séductions de la voix, le rythme du mouvement, voilà l'ambition qui lui est permise, et elle est assez belle. Qu'il dédaigne les joies plus enivrantes de la vanité, assurément légitimes chez les comédiens, pour les joies plus austères de la bonne parole jetée dans les esprits, par les morts illustres qu'il ressuscite ; qu'il soit assez fort pour se réjouir d'avoir éveillé un peu de volonté et de noble curiosité dans les âmes.

Enfin, pour terminer ce parallèle entre le diseur et l'acteur et pour donner confiance au diseur, nous citerons ces quelques lignes de l'excellent ouvrage de M. J. Combarieu qui a pour titre : *les Rapports de la musique et de la poésie :*

« Il faut distinguer entre la poésie lue ou déclamée et la poésie dramatique. La première ne prétend pas exprimer les choses directement ; la seconde, au contraire, veut être une reproduction directe de la réalité... La poésie,

lue ou déclamée en dehors du théâtre, est *indéfiniment suggestive* et crée dans notre esprit une activité libre sans limite précise ; pour cette raison, on ne voit pas quel autre art pourrait lui être opposé comme ayant une signification plus riche. Quand le poète de *la Légende des Siècles* peint Booz endormi, lorsqu'il décrit le lever du soleil dans *le Satyre* ou qu'il fait le portrait de Satan :

> L'effrayant ramasseur de haillons de l'abîme,
> Ayant sa hotte au dos, pleine d'âmes, son crime
> Sous son aile qui ploie, et son croc noir qui luit
> Dans son poing formidable ; et, dans ses yeux, la nuit,

il n'est ni marbre, ni toile peinte ni symphonie ou opéra, qui puisse éveiller dans mon esprit des images plus nombreuses, plus précises, plus éclatantes ou plus terribles. Le poète, dans ces conditions, tient le burin universel. L'expression idéale de son langage — parce qu'elle est idéale et ne vise à aucune imitation, enveloppe et domine toutes les expressions directes de la réalité. L'absence même de tout moyen d'imitation fait sa puissance. N'étant rien, il est tout. Au lieu de toucher d'abord les yeux ou les oreilles, comme fait le peintre ou le musicien pour arriver ensuite à la raison, il touche d'abord la raison, la faculté même qui nous permet de voir et d'entendre, et par là il fait tout ce qu'il veut de notre sensibilité et de notre imagination, puisqu'il est maître du point de notre organisme à l'aide duquel on gouverne tout le reste.

« L'objet de la poésie dramatique, c'est l'action ; mais on peut constater combien la poésie au théâtre est impuissante à réaliser son objet d'une manière complète, et les limites qui lui sont imposées de tous côtés dans un do-

maine où, semble-t-il, elle devrait régner. Elle ne peut exposer aux yeux qu'une action moyenne, atténuée, mutilée ; soit pour une raison de convenance, soit à cause d'impossibilités pratiques, elle reste le plus souvent à moitié chemin de son but. Il y a deux sortes de faits sur lesquels elle n'a qu'un pouvoir précaire et contestable ou à l'expression desquels elle n'arrive que par des voies détournées : certains sentiments arrivés à leur paroxysme et le merveilleux. »

Qu'on ne s'imagine pas, en lisant ce parallèle entre le diseur et l'acteur, que nous voulions les opposer l'un à l'autre en donnant l'avantage au premier. Cette pensée est loin de notre esprit, pour cette raison excellente qu'un véritable comédien est toujours doublé d'un bon diseur et que le contraire peut n'être pas vrai.

En tous cas, cette pensée de Gœthe : « Un bon comédien nous fait bientôt oublier une misérable et ridicule décoration, tandis que le plus beau théâtre ne fait sentir que mieux l'absence de bons acteurs », prend une signification plus exacte encore et une portée plus directe appliquée au diseur seulement.

CHAPITRE IX

QUALITÉS REQUISES D'UN DISEUR

Hérault de Séchelles déjà cité, orateur distingué de la Constituante et de la Convention, fut de son vivant lié avec tout ce que son époque comptait de plus illustre au théâtre et dans les lettres. Nous avons trouvé dans ses écrits ce passage caractéristique où il note la dominante de chacun de ses contemporains :

« J'ai rencontré dans le monde plusieurs hommes célèbres. Chacun avait une tournure d'esprit différente, et cette différence se faisait sentir dans leur conversation. Je les ai beaucoup observés, car je suis entré jeune dans la société et j'ai fait longtemps le rôle d'écouteur. Aujourd'hui que je me rends compte de ces observations, il m'a semblé que l'on avait un prodigieux avantage, soit comme homme du monde, soit comme orateur, si l'on était venu à bout de réunir :

« L'air inspiré, l'expression enthousiaste et poétique de l'abbé Arnaud ;

« La tournure piquante, élégante, académique de l'abbé Delille ;

« La voix forte et mâle, le port noble, le geste majestueux, la beauté, la franchise fière et bonne de Larive ;

« Les pinces mordicantes de l'esprit de Chamfort ;

« La liberté, l'aisance, la grâce théâtrale et sociale de Molé ;

« Le ton noble et poli, l'esprit de justice de M. Ducis ;

« L'attitude et la voix politique, soutenue, royale, de Mlle Clairon ;

« L'air d'un homme à part, isolé, le ton bonhomme qui conte des histoires et sème les vérités, de M. de Buffon ;

« Le silence du célèbre Franklin ;

« Le débit concentré, riche d'inflexions, les éclats soudains et perçants du fameux Lekain ;

« Les harangues longues et soudaines, la présence d'esprit, la voix forte de d'Épresmenil ;

« La manière de conter de d'Alembert ;

« L'entretien continu et bien français de Marmontel ;

« La tournure simple, mais supérieure et entièrement exempte de ce qu'on appelle misères, l'esprit sérieux, étendu, calculateur, géomètre, instruit dans tous les genres, l'habitude constante et l'amour des détails, la facilité d'y apporter une philosophie saine, des vues politiques et administratives, une connaissance du cœur humain, un peu de malignité même dans les récits de M. de Condorcet. »

C'est avoir de bons yeux que de voir tout cela,

disait l'Henriette des *Femmes savantes*, et nous proposons volontiers à l'imitation des futurs diseurs cette application de l'auteur de *la Visite à Montbard* à démêler dans les gens qu'il avait fréquentés la qualité maîtresse, la faculté principale qui les distinguait ; mais nous

souhaiterions que l'observation et l'attention de ceux qui cherchent à devenir de bons diseurs se portassent surtout sur les dons d'expression ou d'émotion communicative qui sont dévolus à certains hommes, pour tâcher de se les assimiler par le travail.

Les manuels, pour aussi complets qu'ils soient, ne peuvent qu'avertir ceux qui les consultent, que fortifier leur jugement; ils sont incapables d'apprendre à éprouver des sentiments ou à se passionner. L'émotion, voilà ce que les principes et les lois ne peuvent pas mécaniquement déterminer dans une sensibilité naturellement peu développée. La première qualité qu'on puisse souhaiter d'un diseur, c'est une curiosité avisée, intelligente, servie par des sens subtils et délicats. Qu'il s'attache à suivre les signes extérieurs des sentiments qui se livrent bataille journellement autour de lui, qu'il cherche à en évaluer la profondeur, la vérité ; les modèles à utiliser ne manquent pas ; la réalité dépassera toujours la fantaisie la plus féconde. Chaque individu possède des vices et des qualités qui ont pris chez lui une plus grande extension que chez le voisin.

Éviter les uns et s'attribuer les autres, c'est, suivant le mot d'Hérault de Séchelles, s'assurer de grands avantages comme homme du monde et comme orateur. Or le diseur n'est-il pas une manière d'orateur qui exprimerait ses sentiments dans des phrases écrites par d'autres que lui ?

Nous verrons dans la troisième partie de ce livre comment la curiosité doit s'accompagner de sympathie et quelles sont les qualités de la sympathie que nous demandons au diseur. Auparavant, nous étudierons dans la dic-

tion rythmique les lois du rythme, du mouvement, et leurs rapports avec l'émotion dont elles sont le signe direct et premier.

Les règles de l'orthographe de la diction que nous venons d'exposer peuvent suffire à ceux qui enseignent, aux professeurs, aux démonstrateurs, qui n'ont besoin que d'exposer froidement, clairement et qui ne se proposent que de conclure d'après des données logiques, régulières, prévues et irrefutables. Mais si, au lieu de conclure, on se propose de convaincre, il faut s'adresser à la sensibilité et non à la raison ; là où on ne répandait que de la clarté, il faut faire circuler une chaleur communicative : or la chaleur ne se dégage que par le mouvement en physique comme en diction.

C'est pourquoi la diction rythmique, qui fait suite à cette première partie, aura pour objet le rythme, cette loi harmonieuse du mouvement.

LIVRE II

LA DICTION RYTHMIQUE

CHAPITRE I

SUR LA DICTION RYTHMIQUE EN GÉNÉRAL

M. Legouvé, dans son livre sur *l'Art de dire*, compare volontiers la diction à la peinture : nous verrons surtout dans la diction expressive combien cette comparaison est judicieuse et jusqu'à quel point on peut la pousser. Mais pourquoi la comparaison de la poésie ou de la diction avec la musique ne s'est-elle pas plutôt imposée à son esprit? Cette dernière est si juste, si légitime. Entre la musique et la poésie il existe un parallélisme si logique, si vrai, si rigoureux. Dans un livre fort bien ordonnancé, rempli de remarques et d'observations intéressantes auquel nous ferons quelques emprunts, et dont nous invoquerons assez souvent l'autorité au cours de cet ouvrage, quoique nous n'en approuvions les conclusions qu'avec certaines réserves, dans *les Rapports de la musique et de la Poésie*, de Jules Combarieu, nous lisons au début de la *Préface :*

« Le phénomène le plus curieux de l'histoire de la musique est certainement l'identité du rythme dans les compositions de Haendel, de Bach, de Mozart, de Beethoven, et dans la poésie lyrique des Grecs. R. Westphal raconte qu'ayant entrepris, avec son collègue et ami Rossbach, une étude de la poésie de Pindare et des tragiques grecs,

il dut se familiariser d'abord avec la métrique des poètes anciens. Deux philologues de premier ordre, G. Hermann, et A. Bœck, avaient déjà abordé cette redoutable et obscure question du lyrisme. Le premier s'était uniquement servi des indications théoriques fournies par les métriciens de l'antiquité : le second avait eu l'idée de recourir aux ouvrages des musiciens et, en particulier, aux fragments d'un *Traité sur le rythme* composé par Aristoxène, un Grec de Tarente, disciple d'Aristote. Westphal et Rossbach s'attachèrent bientôt avec passion à la lecture de ce traité; la connaissance qu'ils avaient de la musique moderne leur en facilitait l'intelligence. Bientôt ils s'aperçurent que non seulement il contenait, selon toute apparence, la clef du problème philologique dont ils poursuivaient la solution, mais qu'on pouvait l'appliquer à l'analyse de la composition moderne elle-même.

« Le rythme des arts musicaux de l'antiquité, poésie, musique, danse, écrit le célèbre helléniste, et celui des musiciens modernes, c'est tout un ; et Aristoxène en est le plus grand théoricien... Je n'ai pleinement compris l'ouvrage d'Aristoxène sur le rythme que le jour où j'ai connu les fugues de J.-H. Bach.

« Westphal, ramené à l'étude de nos grands symphonistes par celle des poètes grecs, a fait la démonstration de cette curieuse identité dans un livre d'une importance capitale : *Théorie générale, d'après l'antique, du rythme musical depuis J.-S. Bach au point de vue particulier des fugues de Bach et des sonates de Beethoven.* » (Leipsig, 1880.)

« L'auteur montre qu'une fugue et une sonate contiennent des systèmes de strophes, antistrophes et épodes,

obéissant aux mêmes lois de combinaison et se décomposant de la même façon qu'une ode de Pindare ou un chœur d'Eschyle ; et de ses analyses il tire une conclusion qui a du moins une grande apparence de logique : c'est que, si les mêmes choses doivent être désignées par les mêmes noms, nous devons appliquer au rythme musical la terminologie grecque, comme nous l'appliquons encore à l'architecture ou à la grammaire. »

M. Combarieu ajoute avec un élan de lyrisme que l'on comprend fort bien à la suite de telles constatations :

« Quelle merveille de voir l'auteur de la *IVe Pythique* ou celui du *Prométhée enchaîné* et l'auteur du *Clavecin bien tempéré*, tous deux partis des extrémités de l'horizon, se retrouver et se reconnaître dans la pratique d'une même discipline ! Quelle ampleur acquiert le classicisme, et quel monde nouveau s'offre à lui ! Quelle pleine compréhension va prendre ce mot d'humanité ! Désormais, c'est au nom de la tradition classique la plus pure qu'on peut réclamer une place à côté des plus grands poètes de la Grèce pour le nom des maîtres de la composition moderne : la connaissance des uns s'éclaire, se fortifie et se complète par celle des autres. Tout se tient ; plus de fossé. »

Si nous avons cité cet extrait, c'est que, bien avant de l'avoir lu, en Allemagne, où nous avions à commenter et à réciter l'*Ode* de Victor Hugo *à Napoléon II* devant une assemblée d'élèves, nous avions été frappés, dans le travail préparatoire que nous avions fait sur cette ode, des analogies remarquables qu'elle offrait avec une sonate de Beethoven et que nous n'avions pas pu nous empêcher d'en faire la remarque à notre auditoire, le jour de la récitation venue : cette idée de ressemblance se

fondait surtout sur les rythmes, leur analogie, leur variété dans chaque auteur, leur retour, leur souplesse, leur puissance, la même méthode de rappel des thèmes principaux chez le musicien et chez le poète ; or il n'y avait dans notre impression rien de scientifiquement raisonné ; elle était plutôt née d'une coïncidence d'émotions que d'une observation préméditée.

Nous ne rattachions, par exemple, l'*Ode à Napoléon II* pas plus à la *Sonate XII* dédiée au prince de Lichnowsky qu'à la *Sonate VIII* dite pathétique ; il était cependant assez légitime de trouver des rapports entre l'oraison funèbre des grandeurs d'une race et la marche funèbre sur la mort d'un héros : nous nous étions bornés simplement à observer des analogies entre les formes générales de l'ode et celles de la sonate, comme l'ont comprise les grands maîtres classiques modernes. Pourquoi ? C'est ce que nous ne pourrions exprimer que confusément ; mais il nous semble, en y réfléchissant encore, que nos impressions n'étaient ni fausses ni ridicules.

Rappelez-vous le début de l'ode, plein de noblesse et de grandeur tragiques. Dès les premiers vers, on se sent étreint par le mystère qui pèse sur l'attente d'un grand événement.

Mil huit cent onze : O temps où des peuples sans nombre
Attendaient, prosternés sous un nuage sombre,
Que le ciel eût dit oui !
Sentaient trembler sous eux les États centenaires,
Et regardaient le Louvre entouré de tonnerres
Comme un mont Sinaï !

La phrase musicale qui ouvre la sonate « pathétique » est large, imposante, majestueuse, avec on ne sait quelle

angoisse vague, on ne sait quelle inquiétude, admirablement exprimées par les accords de septièmes mineures sur lesquels elle se repose pour repartir avec plus de force : la phrase du poète est large, comme un fleuve qui coule entre de vastes horizons voilés de nuages.

Les peuples tremblent, les grands de la terre s'interrogent.

Courbés comme un cheval qui sent venir son maître,
Ils se disaient entre eux : Quelqu'un de grand va naître!
L'immense empire attend un héritier demain!
Qu'est-ce que le Seigneur va donner à cet homme,
Qui, plus grand que César, plus grand même que Rome,
Absorbe dans son sort le sort du genre humain?

Remarquez que l'idée de la première strophe est identique à celle de la seconde, et que dans les deux strophes c'est seulement la forme et les images qui diffèrent. La seconde explique la première. Or, dans la sonate en question, la même idée musicale, puissante et large, est reprise sous une autre forme plus précise, dans une phrase plus liée que les accords suspendus, rompus comme des interrogations, du commencement; la même angoisse y subsiste.

Dans la poésie, il y a soudain comme un coup de théâtre : l'horizon se déchire, et l'énigme est résolue par une formidable apparition :

Comme ils parlaient, la nue éclatante et profonde
S'entr'ouvrit, et l'on vit se dresser sur le monde
L'homme prédestiné,
Et les peuples béants ne purent que se taire,
Car ses deux bras levés présentaient à la terre
Un enfant nouveau-né.

Brusquement, sans préparation, le mouvement large du fleuve s'est mué en un bondissement éperdu et plein de clameurs de torrent rapide :

Au souffle de l'enfant, dôme des Invalides,
Les drapeaux prisonniers sous tes voûtes splendides
Frémirent, comme au vent frémissent les épis;
Et son cri, ce doux cri qu'une nourrice apaise,
Fit, nous l'avons tous vu, bondir et hurler d'aise,
Les canons monstrueux à ta porte accroupis.

Et c'est maintenant un vent de folie orgueilleuse, un rugissement de triomphe, un cri de gigantesque défi, qui court à travers les strophes :

Et lui! l'orgueil gonflait sa puissante narine;
Ses deux bras, jusqu'alors croisés sur sa poitrine,
S'étaient enfin ouverts!
Et l'enfant, soutenu dans sa main paternelle,
Inondé des regards de sa fauve prunelle,
Rayonnait au travers!

Dans les veines du vainqueur, le sang court à flots pressés; l'enivrement dilate sa vaste poitrine ; il dresse l'enfant vers les têtes couronnées, dans un élan, dans un orgueil qui le grandissent comme un dieu; il jette au monde des cris d'aigle, ivre d'éternité :

Quand il eut bien fait voir l'héritier de ses trônes
Aux vieilles nations, comme aux vieilles couronnes,
Éperdu, l'œil fixé sur quiconque était roi,
Comme un aigle arrivé sur une haute cime,
Il cria tout joyeux, avec un air sublime:
« L'avenir! l'avenir! l'avenir est à moi! »

Et nous ne pouvons nous empêcher de trouver une certaine analogie entre ce second mouvement du poète

lein d'élans, hanté de vertige, et l'« allegro molto e con rio » de la sonate dont il est question plus haut.

Encore une fois, nous ne parlons ici que des rythmes t non pas des thèmes, qui sont différents : quoiqu'à la igueur on puisse bien supposer qu'une sonate sur le athétique, puisse contenir en elle tout le pathétique nfermé dans cette tragique évocation d'une gloire qui rilla comme un éclair sur l'Europe étonnée, pour re-omber sitôt en cendre et en oubli.

Mais la folie du triomphe s'est évanouie devant la arole du poète, grave comme un avertissement prophé-ique, simple et effrayante comme la voix du destin :

Non, l'avenir n'est à personne!
Sire! l'avenir est à Dieu!
A chaque fois que l'heure sonne,
Tout ici-bas nous dit adieu.
L'avenir! l'avenir! mystère!
Toutes les choses de la terre,
Gloire, fortune militaire,
Couronne éclatante des rois,
Victoire aux ailes embrasées,
Ambitions réalisées,
Ne sont jamais sur nous posées
Que comme l'oiseau sur nos toits!

Là encore, grâce au rythme charmant des derniers vers, ous avons l'impression d'un de ces « andante » où la hrase initiale, pleine de profondeur, chargée de senti-nent, s'attarde à quelques arabesques, à des sortes d'en-olivements qui ne peuvent toutefois en altérer le carac-ère. Tel est l' « adagio molto » de la *Sonate V*, ou l' « adagio cantabile » de la sonate pathétique.

Mais voici l'évocation de l'aveugle Fatalité. Le mouvement se ralentit un moment :

Non, si puissant qu'on soit, non, qu'on rie ou qu'on pleure,
Nul ne te fait parler, nul ne peut avant l'heure
Ouvrir ta froide main,
O fantôme muet! ô notre ombre, ô notre hôte!
Spectre toujours masqué qui nous suit côte à côte,
Et qu'on nomme demain!

Ici, le poète presse l'allure du vers, lui donne une certaine nervosité pleine d'une angoisse haletante et de reprises saccadées :

Oh! demain, c'est la grande chose!
De quoi demain sera-t-il fait?
L'homme aujourd'hui sème la cause,
Demain, Dieu fait mûrir l'effet.
Demain, c'est l'éclair dans la voile,
C'est le nuage sur l'étoile,
C'est un traître qui se dévoile,
C'est le bélier qui bat les tours,
C'est l'astre qui change de zone,
C'est Paris qui suit Babylone;
Demain, c'est le sapin du trône,
Aujourd'hui c'en est le velours!

Combien grande est la simplicité du thème qu'on pourrait énoncer dans cette phrase banale où la sagesse populaire enferme ses doutes. « Sait-on ce que l'avenir réserve à l'homme? »

Sur ce thème d'une désespérante simplicité, le poète exécute des variations tour à tour gracieuses, nouvelles, inattendues, grandioses, tantôt pleines de charme mélan-

colique, tantôt remplies du frisson le plus tragique :

Demain, c'est le cheval qui s'abat, blanc d'écume;
Demain, ô conquérant, c'est Moscou qui s'allume,
La nuit, comme un flambeau.
C'est votre vieille garde au loin jonchant la plaine.
Demain, c'est Waterloo ! demain, c'est Sainte-Hélène !
Demain, c'est le tombeau !

Sur tous les points de l'horizon la foudre s'allume, éclairant des désastres, et quand le dernier coup de tonnerre retentit, le dernier éclair illumine de ses lueurs violettes les profondeurs ouvertes de la tombe. Maintenant la phrase cadencée se joue avec une sorte d'ironie familière dans une manière de « tempo di menuetto » ; le poète ne craint plus de s'adresser directement au conquérant atterré :

Vous pouvez entrer dans les villes
Au galop de votre coursier,
Dénouer les guerres civiles
Avec le tranchant de l'acier;
Vous pouvez, ô mon capitaine,
Barrer la Tamise hautaine;
Rendre la victoire incertaine
Amoureuse de vos clairons,
Briser toutes portes fermées,
Dépasser toutes renommées,
Donner pour astre à des armées
L'étoile de vos éperons !

Dieu garde la durée et vous laisse l'espace;
Vous pouvez sur la terre avoir toute la place,
Être aussi grand qu'un front peut l'être sous le ciel;
Sire, vous pouvez prendre, à votre fantaisie,
L'Europe à Charlemagne, à Mahomet l'Asie;
Mais tu ne prendras pas demain à l'Éternel !

La dernière variation est merveilleuse ; le vers grandit, le rythme prend une ampleur divine et se termine dans un tutoiement dont la superbe brutalité donne à la strophe entière une impression de force et d'énergie sans bornes.

Après l' « andante » et les variations, voici le « presto », un presto furieux, rapide, entraînant tout dans sa course vers le dénouement. En quelques vers, la naissance de l'enfant impérial, ses grandeurs, son histoire, sa chute passent devant nous comme des êtres irréels emportés sur une aile de flamme. Et soudainement c'est le gouffre qui s'ouvre sous les pieds de l'enfant comme sous les pieds du père.

C'est un galop effréné de gloires, un défilé de splendeurs, une fantasmagorie d'espoirs qu'un irrésistible tourbillon précipite au néant.

O revers ! ô leçon ! Quand l'enfant de cet homme
Eut reçu pour hochet la couronne de Rome ;
Quand on l'eut revêtu d'un nom qui retentit ;
Quand on eut bien montré son front royal qui tremble
Au peuple émerveillé qu'on puisse tout ensemble
Être si grand et si petit ;

Quand son père eut pour lui gagné bien des batailles ;
Quand il eut épaissi de vivantes murailles
Autour du nouveau-né riant sur son chevet ;
Quand ce grand ouvrier, qui savait comme on fonde,
Eut, à coups de cognée, à peu près fait le monde
Selon le songe qu'il rêvait ;

Quand tout fut préparé par les mains paternelles
Pour doter l'humble enfant de splendeurs éternelles ;
Lorsqu'on eut de sa vie assuré les relais ;
Quand, pour loger un jour ce maître héréditaire,
On eut enraciné, bien avant, dans la terre,
Les pieds de marbre des palais ;

Lorsqu'on eut, pour sa soif, posé devant la France,
Un vase tout rempli du vin de l'espérance,
Avant qu'il eût goûté de ce poison doré,
Avant que de sa lèvre il eût touché la coupe,
Un cosaque survint qui prit l'enfant en croupe
Et l'emporta tout effaré.

Le mouvement s'élargit et plane jusqu'à la chute ale. Soudain le vent d'orage s'élève et porte aux atre coins du monde, avec une rapidité foudroyante, la ainte effroyablement triste de l'aigle frappé, en même mps que les hurlements de triomphe des nations accou-es à la curée :

Oui, l'aigle un soir planait aux voûtes éternelles,
Lorsqu'un grand coup de vent lui cassa les deux ailes;
Sa chute fit dans l'air un foudroyant sillon;
Tous alors sur son nid fondirent, pleins de joie;
Chacun selon ses dents se partagea la proie :
L'Angleterre prit l'aigle et l'Autriche l'aiglon.

Dans le silence et l'affaissement qui suit les tempêtes rieuses, la voix du poète reprend lentement, douloureusement, comme la voix d'un prêtre qui prêcherait la ligion de la pitié et du respect :

Vous savez ce qu'on fit du géant historique,
Pendant six ans on vit, loin derrière l'Afrique
Sous le verrou des rois prudents,
— Oh! n'exilons personne! oh! l'exil est impie! —
Cette grande figure en sa cage accroupie,
Ployée et les genoux aux dents.

Encor si ce banni n'eût rien aimé sur terre!
Mais les cœurs de lions sont les vrais cœurs de père.

Il aimait son fils, ce vainqueur!
Deux choses lui restaient dans sa cage inféconde,
Le portrait d'un enfant et la carte du monde,
Tout son génie et tout son cœur!

Le soir, quand son regard se perdait dans l'alcôve,
Ce qui se remuait dans cette tête chauve,
Ce que son œil cherchait dans le passé profond,
Tandis que ses geôliers, sentinelles placées
Pour guetter nuit et jour le vol de ses pensées,
En regardaient passer les ombres sur son front,

Ce n'était pas toujours, Sire, cette épopée
Que vous aviez naguère écrite avec l'épée :
Arcole, Austerlitz, Montmirail;
Ni l'apparition des vieilles pyramides,
Ni le pacha du Caire et ses chevaux numides
Qui mordaient le vôtre au poitrail;

Ce n'était pas le bruit de bombe et de mitraille,
Que vingt ans, sous ses pieds, avait fait la bataille
Déchaînée en noirs tourbillons,
Quand son souffle poussait sur cette mer troublée
Les drapeaux frissonnants, penchés dans la mêlée
Comme les mâts des bataillons;

Ce n'était pas Madrid, le Kremlin et le Phare,
La diane au matin fredonnant sa fanfare,
Le bivouac sommeillant dans les feux étoilés,
Les dragons chevelus, les grenadiers épiques,
Et les rouges lanciers fourmillant dans les piques,
Comme des fleurs de pourpre en l'épaisseur des blés!

Le poète, pour évoquer le souvenir de l'impérial enfant, a gardé les mêmes rythmes avec lesquels il célébrait sa naissance, mais il a changé de mode : la phrase se traîne et chante en mineur; d'abord entrecoupée de sanglots, elle reprend une sorte de vie affaiblie et lointaine; les glorieux spectres du passé se dressent, s'agitent

un moment ; des souffles légers frémissent, des apparitions guerrières tournoient dans le vague de la nuit, puis tout s'efface et, des temps sublimes et de l'empire et des guerres titanesques, il ne reste rien qu'un père semblable aux autres, qui sanglote, le cœur plein de son enfant :

Non, ce qui l'occupait c'est l'ombre blonde et rose
D'un bel enfant qui dort, la bouche demi-close,
Gracieux comme l'Orient,
Tandis qu'avec amour sa nourrice enchantée
D'une goutte de lait au bout du sein restée
Agace sa lèvre en riant.

Le père alors posait ses coudes sur sa chaise,
Son cœur plein de sanglots se dégonflait à l'aise,
Il pleurait, d'amour éperdu.
Sois béni, pauvre enfant, tête aujourd'hui glacée,
Seul être qui pouvait distraire sa pensée
Du trône du monde perdu !

Par degrés le rythme s'amplifie, il perd en passion, gagne en profondeur et finit par un largo semblable au mouvement d'une marche funèbre entremêlée de quelques-uns des cris du *Dies iræ :*

Tous deux sont morts, — Seigneur, votre droite est terrible !
Vous avez commencé par le maître invincible,
Par l'homme triomphant,
Puis vous avez enfin complété l'ossuaire ;
Dix ans vous ont suffi pour filer le suaire
Du père et de l'enfant.

Gloire, jeunesse, orgueil, biens que la tombe emporte !
L'homme voudrait laisser quelque chose à la porte,
Mais la mort lui dit non !
Chaque élément retourne où tout doit redescendre,
L'air reprend la fumée et la terre la cendre ;
L'oubli reprend le nom.

Peut-être quelques esprits prévenus contesteront-ils la légitimité de comparaisons et d'analogies que nous n'avons, du reste, établies qu'avec certaines réserves.

Cependant il est hors de doute que dans l'ode que nous avons citée, les rythmes sont plus nombreux, plus variés, et plus importants que les idées qui toutes, du reste, ne sont que le développement splendide, incomparable, inimitable, si vous le voulez, du texte le plus banal, comme le plus souvent développé qu'on puisse imaginer, nous voulons parler du *Sic transit gloria mundi*. Il n'est pas un prédicateur qui ne puisse compter au moins un sermon à son actif sur ce point, pas un poète qui n'ait été amené à le commenter incidemment au cours de son œuvre poétique; mais où sont-ils parmi les prédicateurs, historiens ou poètes, ceux qui l'ont commenté avec tant de flamme, tant de passion, tant de mouvement, tant de vie, tant de rythme, en un mot, car le rythme est l'harmonieuse loi de la vie.

Par conséquent, il est légitime pour un diseur de s'occuper surtout du rythme, dans l'interprétation de ce morceau. Toutes les indications de la diction expressive seraient ici absolument inutiles sans l'observation du rythme. En tête d'une phrase musicale, le compositeur indique toujours brièvement le mouvement dans lequel elle doit être rendue et sans lequel elle perd toute sa valeur et sa signification, le poète se préoccupe rarement de donner des indications à ses futurs interprètes : c'est aux diseurs à reconstituer les œuvres des poètes dans leur mouvement original : il ne leur est pas permis de commettre une erreur. Pour traduire cette sonate, commencez par l'adagio, puis attaquez l'« allegro e con

brio » presque sans transition : à cet « allegro », opposez un « andante » auquel vous ferez succéder un « presto » : mêlez enfin l' « adagio » et les « allegro » dans l'avant-dernière partie, puis terminez sur un « largo » religieux plein de pitié et de consternation.

Nous avons eu l'occasion de réciter cette *Ode à Napoléon II*, ainsi comprise et traitée comme une manière d'œuvre musicale à un musicien de nos amis, organiste et compositeur de grand talent, nature sensible à l'excès, passionné pour son art : il nous avoua n'avoir rien entendu d'aussi « évocateur », d'aussi peuplé de visions, d'images et de sensations que cette poésie lyrique. Aucune symphonie, exécutée à grand renfort d'orchestre ne l'avait aussi profondément pénétré que ces vers, aucune ne lui avait paru plus fertile en combinaisons, en rythmes et en éléments musicaux. Notez que notre ami préfère la musique symphonique à toute réalisation dramatique, à toute exécution au théâtre qui, affirme-t-il, limitent sa compréhension et diminuent son émotion en voulant en préciser la forme et l'objet. Or, à n'en pas douter, c'est au respect du rythme qu'il avait dû cette impression ; un interprète qui voudrait traduire toutes ses sensations, qui voudrait serrer de trop près le texte du poète, grossir la ligne, fouiller le détail, là où le poète a procédé par larges indications, par vues d'ensemble, par mouvements plutôt que par petits traits, un tel interprète détruirait l'effet total de l'œuvre. Celle-ci consiste bien plus, nous croyons l'avoir démontré, dans la variété, la puissance des rythmes que dans des idées, qui à l'analyse se réduisent considérablement et se ramènent à une seule : celle que nous avons indiquée plus haut.

CHAPITRE II

RÉFLEXIONS SUR LES VERS

Dans le commentaire ou le parallèle qui précède, quel que soit le nom dont vous vouliez l'appeler, nous avons parlé d'une manière tout à fait générale de rythmes, de mouvements, de cadences, sans élucider un seul de ces termes; nous avons simplement démontré, en en séparant les mouvements, en les décomposant, que l'ode ici commentée recevait du fait de ces mouvements une force très puissante, qu'elle leur devait incontestablement la plus grande partie de sa beauté ; le reste consistant bien plus en belles images qu'en pensées attrayantes, recherchées et neuves. D'autres poésies vaudront ou par leur harmonie ou par leurs images, ou par la grâce et la force de leur pensée.

D'une manière générale, toute poésie contient ou un élément émotionnel: c'est le rythme; ou un élément représentatif : ce sont les images; ou un élément rationnel : ce sont les pensées; ou un élément général qui enveloppe les autres : l'harmonie.

Etudions le premier de ces éléments, le rythme. Il faut croire que le rythme est d'une nature bien mystérieuse, car tout le monde en parle, et personne ne sait à vrai

dire ce que c'est. La plupart du temps on le confond avec le mot mesure.

Or, supposons une mesure musicale à quatre temps, dont chaque temps comprendrait trois croches ; si, pendant un morceau de vingt-quatre mesures, on reproduisait vingt-quatre fois la même mesure de douze mêmes croches battues également sans aucune différence, sans groupements en noires ou en blanches, sans syncopes, vous imagineriez-vous qu'on aurait créé un rythme ? On aurait tout simplement rempli vingt-quatre mesures, mécaniquement, mathématiquement.

Prenons maintenant une phrase qui compte douze syllabes ou mieux douze pieds ; exemple : *Je ne crois pas du tout le voir avant demain.*

On peut souvent émailler sa conversation de phrases analogues sans pour cela parler en vers et se vanter d'être un poète.

En réalité, cette phrase a la mesure d'un vers de douze pieds ; mais il lui manque :

Le rythme poétique ;

La pensée poétique ;

L'image poétique ;

L'harmonie poétique ;

Une pareille phrase :

— Je ne crois pas du tout, le voir avant demain — est semblable à ces objets en fonte d'un usage journalier, tels que pelles, pincettes, marmites, auxquels l'artisan donne dans un moule commun une apparence artistique ; de loin ils ont l'apparence du fer ou du cuivre ciselés ; mais un connaisseur a vite fait de les juger. La forme de ces objets peut varier sans inconvénient avec le moule. De

même vous pouvez plier à votre fantaisie de pareilles phrases : elles n'y perdent rien : Vous pouvez dire :

Oh! je n'espère pas le voir avant demain.

Non! je ne compte pas avant demain le voir.

Le voir avant demain, je ne l'espère pas!

Ça n'a aucune importance.

Mais touchez donc, sans le mutiler, à ce beau vers de Victor Hugo.

Une immense bonté tombait du firmament.

Essayez avec nous de changer un mot, l'épithète « immense », que nous remplacerons par « douce ».

Une *douce* bonté tombait du firmament.

Par le simple changement de l'épithète, nous avons rétréci la grandeur du firmament, restreint l'ampleur de la pensée, atténué l'harmonie du vers.

Seul le rythme a été respecté :

3 3 2 4
Une dou | ce bonté | tombait | du firmament
3 3 2 4
Une immen | se bonté | tombait | du firmament

Mais quelle différence dans l'ensemble.

Il y a quelque chose de profondément senti et perçu dans la théorie de Théodore de Banville que le poète est un créateur et que ce qu'il crée ne peut exister indépendamment de la forme que la création poétique lui a donnée.

Tout le monde connaît le beau vers des trophées de José Maria de Hérédia :

Cléopâtre debout dans la splendeur du soir.

Retournons ce vers splendide de sonorité, de rythme et d'image :

Cléopâtre dans la splendeur du soir, debout.

La mesure du vers reste la même.

Mais nous avons changé et mutilé le rythme.

Nous avons supprimé l'harmonie, car à la place de la sonorité pleine et prolongée du mot soir, qui était à la rime, nous avons substitué la résonance sourde et étouffée du mot debout. En un mot, le second vers est mauvais, et ce n'est pas faire preuve de méchanceté que de dire de ceux qui ne s'aperçoivent pas de la différence rythmique et harmonique des deux vers qu'ils ont les oreilles du roi Midas, le père des Philistins actuels, l'ancêtre de ceux que Théophile Gautier et l'école romantique déshonoraient du nom de « bourgeois ».

Il y des vers où l'harmonie surtout prédomine, comme ceux-ci d'Alfred de Musset :

Les tièdes voluptés des nuits mélancoliques
Sortaient autour de nous du calice des fleurs.

L'harmonie générale résultant de l'ensemble de ces deux vers est créée par la souplesse caressante du rythme et surtout par les sonorités douces des mots qui les composent. Il y en a d'autres où le rythme l'emporte :

3 3 3 3
Le chagrin | monte en crou | pe et galo | pe avec lui [1].

1. Le rythme consiste dans la qualité des variations intérieures d'une mesure toujours identique en durée.

L'harmonie consiste dans la qualité des sonorités qui entrent dans la composition du vers.

Dans ceux de Victor Hugo, les images prennent un développement, une force extraordinaire et priment l'harmonie, le rythme et la pensée, qui existent pourtant à un si haut degré dans son œuvre.

Demain, c'est le cheval qui s'abat, blanc d'écume!

Quelquefois la pensée seule donne aux vers le sceau poétique en négligeant la cadence, le rythme, l'harmonie et l'image.

Pascal, le plus nerveux, le plus concis, le plus original de nos prosateurs, ayant à exprimer comment de petites causes peuvent produire de grands effets, écrit d'abord à l'article VI des *Pensées :*

« Cromwell allait ravager toute la chrétienté : la famille royale était perdue, et la sienne à jamais puissante, sans un petit grain de sable qui se mit dans son urèthre; Rome même allait trembler sous lui; mais ce petit gravier, qui n'était rien ailleurs, mis en cet endroit, le voilà mort, sa famille abaissée et le roi rétabli. »

Plus loin, à l'article IX, il émet une pensée analogue, à propos de l'amour, et l'accompagne des réflexions suivantes :

« La cause en est *un je ne sais quoi*, et les effets en sont effroyables. Ce *je ne sais quoi*, si peu de chose qu'on ne saurait le reconnaître, remue toute la terre, les princes, les armées, le monde entier. *Si le nez de Cléopâtre eût été plus court, toute la face de la terre eût été changée.* »

Sully Prudhomme exprime une idée de même nature dans un poème appelé *l'Ame ;* il se dit lui-même mélancoliquement :

Partout scintillent des couleurs ;
Mais d'où vient cette force en elles ?
Il existe un bleu dont je meurs,
Parce qu'il est dans des prunelles.

Tous les corps offrent des contours,
Mais d'où vient la forme qui touche ?
Comment fais-tu les grands amours,
Petite ligne de la bouche ?

Est-ce que ces deux derniers vers ne sont pas la traduction gracieuse, émue, de cette remarque brève, concise et sèche :

« Si le nez de Cléopâtre eût été plus court toute la face de la terre eût été changée » ?

Et comprenez-vous maintenant la différence qu'il peut y avoir entre une même pensée exprimée par un moraliste et un poète ?

Notez encore que les vers de Sully-Prudhomme n'ont ici, par exception du reste, qu'un rythme et une harmonie très faibles, qu'ils ne comportent aucune image saillante et que c'est seulement la grâce et l'émotion contenue de la pensée qui font la poésie de ces deux strophes.

Comprenez-vous maintenant que cette phrase de douze pieds, intercalée par Molière dans la prose du Sicilien :

Le ciel s'est habillé ce soir en Scaramouche

est un vers, un véritable vers, avec la mesure, le rythme, l'harmonie et l'image. Vous n'en pouvez rien changer sans y enlever un élément d'utilité et d'agrément.

Au contraire ces phrases de Scapin :

Nous nous sommes allés promener sur le port .....
Il va nous emmener votre fils en Alger, ...
Non vraiment, vous l'avez remis dans votre poche, ...

et ces autres de Géronte dans la même pièce :

Va-t-en, Scapin, va-t-en vite dire à ce Turc...
Que je vais envoyer la justice après lui...
Attends Scapin, je m'en vais quérir cette somme, etc..

de même que son :

Mais que diable allait-il faire à cette galère,

qui n'est qu'une variante de la première phrase :

Que diable allait-il faire dans cette galère

toutes ces phrases, quoique possédant la mesure du vers de douze pieds, ne sont que de la prose.

De même beaucoup d'autres.

Vous vous rappelez sans doute encore les gracieuses descriptions poétiques de Fénelon dans le *Télémaque*. Songez à quelques-unes de celles qui remplissent le séjour de l'élève de Minerve dans l'île de Chypre ou dans l'île de Calypso. Et, si vous voulez savoir tout ce que le rythme poétique leur ferait gagner en grâce, en mélodie et en séductions irrésistibles pour l'esprit et les oreilles, écoutez celles-ci.

C'est un amant qui parle à sa maîtresse :

Je me suis figuré, dans mon premier sommeil,
Être dans un jardin, au lever du soleil,
Que l'Aurore vermeille avec ses doigts de rose
Avait semé de fleurs nouvellement écloses ;
Là, sur les bords charmants d'un superbe canal,
Qui reçoit dans son sein un torrent de cristal,
Où cent flots écumant et tombant en cascades
Semblaient être poussés par autant de naïades ;

Là, dis-je, reposant sur un lit de roseaux,
Je vous vois sur un char sorti du fond des eaux;
Vous aviez de Vénus et l'habit et la mine;
Cent mille amours poussaient une conque marine ;
Et les zéphirs badins, volant de toutes parts,
Faisaient au gré des airs flotter des étendards.
. . . . . .

La maîtresse demandant :

De grâce, dites-moi, parlant sincèrement,
Sous l'habit de Vénus, avais-je l'air charmant?
Le port noble et divin ?

l'amant répond avec un à propos exquis :

Le plus divin du monde,
Vous sentiez la déesse une lieue à la ronde.

Et ces vers sont signés de Regnard, un auteur auquel on ne se borne qu'à demander la gaieté et qui nous offre par surcroît la fantaisie la plus délicate et la grâce la plus fraîche.

Connaissez-vous beaucoup de couplets dits par les valets de Molière, de Lesage ou de Marivaux qui aient l'entrain, le brio, le mouvement de celui-ci :

. . . Devant qu'il soit deux ans
Je veux que l'on me voie avec des airs fendants,
Dans un char magnifique, allant à la campagne,
Ébranler les pavés sous six chevaux d'Espagne.
Un suisse à barbe torse et nombre de valets,
Intendants, cuisiniers rempliront mon palais :
Mon buffet ne sera qu'or et que porcelaine;
Le vin y coulera comme l'eau dans la Seine;

Table ouverte à dîner, et les jours libertins,
Quand je voudrais donner des soupers clandestins,
J'aurai, vers le rempart, quelque réduit commode
Où je régalerai les beautés à la mode.
Un jour l'une, un jour l'autre, et je veux à ton tour
Et dèvant qu'il soit peu, t'y régaler un jour.

C'est que Regnard est prodigieusement poète, qu'il possède avant tout le rythme et le mouvement et que cela suffit à lui assurer la prédominance sur beaucoup de prosateurs au théâtre.

On a beaucoup raillé la fameuse boutade de Flaubert : « Un beau vers qui ne signifie rien est supérieur à un vers moins bon qui signifie quelque chose. » Voici la pensée qu'elle exprime : un vers qui n'est pas beau, même quand il signifie quelque chose, n'est pas un vers et, par conséquent, n'a aucune valeur poétique, mais un beau vers, même quand il n'a pas une compréhension très déterminée, a toujours en lui les éléments de la poésie : la plastique, le nombre, la cadence, le rythme et l'harmonie.

Nous croyons avoir rendu service à quelques-uns de nos lecteurs en nous adressant à leur sensibilité, à leur goût, pour leur faire comprendre plus facilement ce que des démonstrations plus scientifiques n'éclairent qu'avec une certaine tension de l'esprit et non par intuitions profondes et spontanées.

Nous conseillons à nos lecteurs de lire la préface de *l'Amour Sicilien* écrite par M. Georges Monval : autrefois on lisait beaucoup de préfaces ; elles dispensaient de lire les livres et d'entendre les pièces : ce n'est pas le cas ici. M. Monval, fanatique de Molière et l'homme de France qui connaît le mieux la biographie et la biblio-

graphie moliéresques, serait désolé de fournir des prétextes et des excuses à l'inertie et à la paresse des indifférents. Tout le Paris lettré connaît sa grande courtoisie, a puisé dans les réservoirs toujours ouverts de son érudition ; mais, à le voir, qui croirait que tant de prévenances, tant de science cachent un pince-sans-rire énorme, un humoriste qui s'amuse en dedans, silencieusement. Donc, dans la préface en question, M. Monval commence par remarquer avec Ménage que la prose du *Sicilien* est remplie de vers blancs, avec Castil-Blaze que la pièce fourmille de vers de toute mesure ; il accorde à M. de Montaiglon que la pièce est écrite en vers libres non rimés — ce qui est soutenable, dit-il, si l'on n'est pas trop à cheval sur les chinoiseries de la versification et si l'on est sans préjugés contre l'hiatus. Le ton de cette phrase devrait déjà nous mettre en garde ; mais M. Monval endort nos défiances en nous citant plusieurs extraits de la pièce : nous prenons au hasard.

Sotte condition que celle d'un esclave.....
Il faut que nuit et jour je n'aie aucun repos !.....
Que diantre veux-tu dire avec ton beau bécarre ?.....
Monsieur, je viens d'ouïr quelque bruit là-dedans.....
Je reçois cet honneur avec beaucoup de joie !.....
Laissons les compliments, et songeons au portrait.....
Ah ! quand on aime bien, on se résout bientôt.....

Il met ces « extraits », presque sur le même rang que « cet admirable alexandrin » perdu dans la prose du « Don Juan » :

La naissance n'est rien où la vertu n'est pas.

Il cite encore l'aphorisme de Sagnarelle :

« Et qui vit sans tabac n'est pas digne de vivre » ; le cri d'Harpagon dans son fameux monologue : « Ils me regardent tous et se mettent à rire » ; cette phrase de Mme Jourdain : « Mettez-vous là, mon gendre, et dînez avec moi » ; puis c'est ici que l'ironie commence et que le lecteur s'aperçoit qu'on s'est amusé de lui. M. l'archiviste du Théâtre Français qui connaît ses auteurs et son théâtre ajoute en passant, presque négligemment, d'un air détaché :

« Notre prose courante est pleine de vers blancs, d'alexandrins isolés (il les appelle quelques instants encore des alexandrins) ; les choses les plus vulgaires, grâce au nombre et à la césure, prennent aisément le ton héroïque : *Les Plaideurs* de Racine et le théâtre de Regnard en fournissent de nombreux exemples. Ne disait-on pas de l'avocat Patru qu'il était poète, puisqu'un de ses morceaux commençait ainsi :

Sixième plaidoyer pour un jeune Allemand...?

« On a lu ce beau vers au bas de toute invitation à une distribution de prix :

La rentrée est fixée au lundi 3 octobre.

« Et tout récemment, j'étais frappé de la noble allure de cet avis charitable, placardé sans malice aucune :

Ne mettez pas vos mains dans le ventilateur,
L'hélice en mouvement vous couperait les doigts.

Ici le critique, las de badiner, emporté par une juste colère, cesse les feintes, montre à nu sa pensée et dit un

peu vertement la vérité aux poètes de rencontre qui se mêlent de confondre la prose et la poésie.

« Aussi, que font certains de nos poètes du jour sous prétexte de naturel et de simplicité ? Ils collectionnent soigneusement ces alexandrins spontanément éclos dans le langage de chaque jour ; ils les accouplent deux à deux par assonnances de même genre, et font ainsi de la prose sans le savoir, de la prose rimée, *mais de la prose : sic itur ad astra !* »

On n'est ni plus clair ni plus juste ! Nous nous associons volontiers à ces conclusions, et nous espérons que les amateurs de véritable poésie, avertis par des exemples si judicieux, sauront la reconnaître parmi les nombreux fantômes mensongers qui tentent d'usurper sa figure et ses vêtements, mais qu'il est si facile de démasquer.

CHAPITRE III

DES PRINCIPES ET DE L'ORIGINE DU RYTHME

Il nous paraît qu'il serait temps de tirer scientifiquement au clair la notion du rythme, après avoir essayé d'en faire pénétrer l'essence par des exemples et des comparaisons.

Le rythme, d'une manière générale, est le rapport de la durée des sons ; en poésie comme en musique, il est aussi indispensable aux sons que le rapport de leur hauteur.

Sans la coexistence et la combinaison de ces deux rapports, tout langage, musical ou naturel, parlé ou chanté, est impossible : les rapports de hauteur d'une note sont assez faciles à saisir ; les rapports de durée sont plus difficiles à percevoir ; c'est pour cela qu'on évite les rapports compliqués et que les vers les plus employés sont ceux qui font entrer dans la composition de leur rythme les facteurs les plus simples, comme deux et trois, d'où le nom de rythmes binaires et rythmes tertiaires.

En généralisant et en synthétisant plus encore, peut-être pourrait-on dire que le rythme est le rapport plus ou moins varié, mais toujours harmonieux des différentes parties d'une œuvre ou d'une manifestation d'art. Quand le rythme s'exerce dans l'espace, il constitue l'architecture, la sculpture, la peinture ; quand il s'exerce dans le temps il constitue la poésie, la musique : l'art chorégra-

phique s'exerce à la fois dans le temps et dans l'espace : le rythme visuel et le rythme auditif se pénètrent, se mêlent souvent ; souvent aussi l'un d'eux se transforme et produit l'autre, ainsi que le prouve la poésie du délicat poète Léon Dierx.

LE MODÈLE

Une femme de grande allure,
Aux pas scandés comme un beau chant,
Le feutre haut, la chevelure
En lourds anneaux sur l'encolure,
Hier au soir allait marchant.

Droit devant nous, comme un emblème
Inspirateur et dédaigneux,
Dans la lumière ou l'ombre blême,
Elle passait, vivant problème
De mouvements harmonieux.

Moulée aux flancs, moulée au buste
Par le velours tendu sans plis,
Et souple aussi comme un arbuste,
On la sentait pourtant robuste
Comme une strophe aux vers remplis.

Vierge, matrone ou courtisane,
D'autres ont pu voir en ces traits
Ceux de Laïs ou de Suzanne,
Ceux que le temps ride ou basane
Ou qui jamais n'auront d'attraits.

Moi, derrière elle, à l'aventure,
A mon insu, j'allais hier,
En écoutant l'ode future
Chanter en moi dans la structure
D'un rythme plein comme un corps fier.

Léon Dierx.

A première vue, on pourrait s'imaginer que le rythme a des bases ou des origines artificielles et que les premiers poètes ont cédé à une inspiration capricieuse ou à certains raisonnements dans la création de leurs premiers mètres ; il n'en est rien. Le rythme a des bases naturelles et physiologiques ; il trouve son explication dans la nature même de nos sensations et dans les lois de notre organisme. Nous établirons ces faits par des textes empruntés à des autorités scientifiques.

Paul Guyau, dans les *Problèmes de l'Esthétique contemporaine*, affirme clairement et judicieusement :

« Selon nous, le vers n'est pas aussi artificiel que le prétendent les partisans exclusifs de la prose ; il a son origine dans la nature même de l'homme ; il a, par conséquent, des chances de durée infinie. D'après les données de la physiologie, la langue rythmée du vers qui a pour but d'exprimer avant tout des émotions, a elle-même l'émotion pour cause première. C'est un fait que, sous l'influence des sentiments puissants, nos gestes tendent à prendre une allure rythmée. »

« La loi de « la diffusion nerveuse » fait d'abord que l'excitation née dans le cerveau se propage plus ou moins loin à travers les membres, comme l'agitation dans l'eau auparavant tranquille.

« De plus, « la loi du rythme » qui, selon Tyndall et Spencer, régit tous les mouvements, change l'agitation en ondulations régulières. Dans la simple impatience ou dans l'inquiétude, notre jambe se remue et oscille ; dans la souffrance physique, parfois dans la souffrance morale, le corps entier s'agite et, si l'émotion n'est pas trop violente, il tend à se balancer d'avant en arrière et à régu-

lariser sa propre émotion. Enfin une joie très vive porte à sauter et à danser. Mêmes lois et mêmes phénomènes dans les organes de la voix. Nous touchons ici au fait essentiel : la parole, par suite de l'excitation nerveuse, acquiert une force et un rythme appréciables ; un orateur, en s'échauffant, introduit par degrés, dans son discours, la mesure et le nombre qui manquaient au début : plus sa pensée est puissante et riche, plus sa parole devient rythmée et musicale. De même, si l'on pouvait surprendre et noter le langage d'un amant, on y découvrirait aussi une espèce de balancement, d'ondulations régulières, de stances lyriques grossièrement ébauchées. A. de Musset a eu sans doute raison de dire, à propos de la langue des vers, qu'elle a cela pour elle, « que le monde l'entend et ne la parle pas » : tous pourtant, à certains moments de notre vie, nous l'avons parlée, le plus souvent, sans le savoir[1] ; notre voix a eu de ces inflexions mélodiques, notre langage a pris quelque chose de ce rythme cadencé qui nous charme chez le poète ; mais cette tension nerveuse a passé : nous sommes revenus à la langue moyenne et vulgaire qui correspond à un état moyen de la sensibilité.

« Le vers nous fait remonter d'un ton dans la gamme des émotions. Fixer, perfectionner cette musique de l'émotion, tel a été au début et tel est encore l'art du poète. On pourrait définir le vers idéal : « la forme que tend à prendre toute pensée émue. »

Nous venons de voir que le rythme du vers a son origine dans notre nature et qu'il n'est qu'une forme subjective de l'émotion. M. Becq de Fouquières, dans son

1. M. Jourdain n'est déjà plus si ridicule : s'il a fait de la prose sans le savoir, tous les hommes ont fait de la poésie, eux aussi, sans le savoir.

Traité de Versification Française, établit assez ingénieusement que la durée du vers usuel français est établie sur une base physiologique : c'est un cas particulier de la loi générale que nous avons constatée avec M. Guyau. A tort ou à raison, M. Becq de Fouquières considère l'alexandrin comme la source de toutes les métriques anciennes et modernes.

Pour lui, l'élément commun qui a servi de fondement à toutes les métriques et à toutes les prosodies, c'est la durée d'une expiration normale et le nombre de syllabes que l'on peut faire entendre au cours de cette expiration.

Les Grecs, affirme-t-il, avaient évalué la durée de l'expiration à vingt-quatre brèves ; en d'autres termes, ils avaient estimé qu'un homme pouvait sans fatigue, comme en se jouant, faire entendre vingt-quatre syllabes brèves ou leur équivalent en longues, au cours d'une expiration régulière et normale.

A la suite de quoi, ils choisirent comme unité de mesure le mètre qui contenait vingt-quatre brèves ou leur équivalent et qu'on pouvait débiter entre deux respirations.

Ce fut donc l'appareil respiratoire qui, selon l'expression de M. Becq de Fouquières, fournit l'unité de mesure au moyen de laquelle l'homme régla son langage poétique et mesura les longs récits créés et coordonnés par son esprit, ce fut l'appareil respiratoire lui-même qui scanda le discours et le divisa en parties toujours égales entre elles.

Ainsi, après avoir établi sur des bases physiologiques un rythme interne et muet, le moule d'un rythme — nous dirions, nous, — la mesure d'un rythme, — on transforma ce rythme vide en un rythme plein, ce rythme muet en un rythme sonore, en faisant entrer dans le même temps

expiratoire une série, identique en durée, d'états vibratoires successifs, une même somme d'impressions acoustiques. L'unité de ces impressions acoustiques devint la mesure sur laquelle l'oreille et la voix se réglèrent ; la voix pour produire, l'oreille pour évaluer.

Après avoir établi la mesure, la longueur générale des sons que la voix peut théoriquement faire entendre dans une expiration, c'est-à-dire dans l'intervalle d'une aspiration à l'aspiration suivante, l'original théoricien se demande quel sera le nombre, la division de ces sons et quelle sera la raison de cette division.

« Quel est donc le nombre auquel l'oreille sera le plus sensible? Ce sera celui dont les éléments pourront se grouper suivant un plus grand nombre de combinaisons, chaque groupe étant avec le groupe total dans un rapport exact et facile à apprécier. Or le seul nombre qui remplisse parfaitement les conditions nécessaires est douze, qui est divisible à la fois par deux, par trois, par quatre et par six ; c'est celui que l'oreille analyse le plus aisément, puisqu'elle peut le diviser en groupe de deux, de trois, de quatre ou de six sons.

« *Nous pouvons donc dire maintenant qu'un vers, est la somme de douze sons théoriquement égaux en durée, dans lesquels se décompose chaque temps expiratoire. Comme on le voit, le principe générateur de la versification est double, puisque celle-ci exige le concours de deux organes, de la voix et de l'ouïe*[1]. »

1. M. Becq de Fouquières veut ensuite ramener les douze syllabes du vers alexandrin aux vingt-quatre brèves du vers antique, et il n'est pas toujours heureux dans ses efforts pour y parvenir. Il arrive notamment à des mesures de vers impossibles dans la pratique.

Nous avons fait assez de citations pour montrer que, d'après certains savants, parmi lesquels MM. Guyau, Becq de Fouquières, Tyndall et Spencer, le rythme a une base physiologique et naturelle.

Voici maintenant l'opinion d'un auteur qui veut que le rythme ait son fondement dans la raison.

« Le rythme poétique est une création de la raison. Ce n'est pas une poussée d'expérience qui nous conduit à lui, mais une loi et un besoin de notre intelligence qui, en s'appliquant aux phénomènes qu'elle domine, cherche à y introduire l'harmonie et la clarté. Le rythme réalise pour la sensation, comme la syntaxe le fait pour la pensée, cette idée d'ordre, idée supérieure et innée, qui est la grande régulatrice de notre vie morale et qui tend à systématiser plus ou moins toutes les opérations de l'esprit. Le principe qui a fait diviser le vers en deux parties égales est le même qui nous fait coordonner nos sensations pour arriver aux jugements, et nos jugements pour arriver à une certitude logique. C'est le même qui, dans l'ordre scientifique, nous porte à classer pour les simplifier, selon la règle de Descartes, les nombreux problèmes qui s'offrent à nous ; c'est le même qui, dans les œuvres d'art, nous fait aimer instinctivement la correspondance des formes et des attitudes, les rappels de ligne, l'équilibre des masses ; grâce à lui, la matière diffuse du langage se détermine et s'adapte à nos facultés. En un mot le rythme n'a pas son origine dans la vie sensible, mais dans l'intelligence qui la pénètre et l'accommode à son usage. Il a un caractère à la fois rationnel et subjectif. La fixation au chiffre maximum six du nombre des syllabes composant les groupes symétriques du vers est le résultat

d'un compromis entre la raison qui organise le mouvement de la parole, et notre sensibilité naturelle, qui limite cette organisation, afin de la mieux saisir, à l'emploi de certaines quantités. L'alexandrin a ainsi des proportions moyennes, *mediocre aliquid* ou, pour parler comme Racine, « une juste grandeur ». C'est la même cause qui a fixé à cinq le nombre des actes d'une tragédie et à trois le nombre des points traités dans un sermon. Cette réalisation particulière de l'idée d'ordre crée le plaisir en diminuant l'effort de perception ; elle flatte notre sens esthétique, puisque l'ordre est une des conditions du beau ; elle flatte aussi vaguement notre sensibilité, puisque l'ordre est un résultat de la convenance, qui est elle-même une condition de la sympathie. »

Encore qu'il soit peut-être hasardé et insuffisant de dire que c'est par un compromis entre la raison et la sensibilité qu'on a porté le nombre des actes d'une tragédie à cinq, à trois le nombre des points d'un sermon et à six le nombre des syllabes composant les groupes symétriques du vers, il y a cependant quelque chose de vrai, de séduisant dans la théorie de M. Combarieu, et nous admettons volontiers que c'est en vertu du même principe ou du même besoin que nous ordonnons nos perceptions poétiques, comme nous ordonnons nos sensations journalières et nos jugements pour arriver à la certitude logique et à l'organisation de nos états de conscience.

Mais une distinction s'impose :

Lorsque nous ordonnons nos sensations et nos jugements, lorsque nous les « étageons » pour arriver, de degré en degré, à des synthèses économiques et directrices, nous procédons par abstractions, et c'est la raison

qui conduit et assure ce travail. En poésie, en art, notre sensibilité et, dans notre sensibilité, certain sens artistique capable de jouissance sont mis en mouvement par des choses concrètes ou par leurs représentations. Dans ces représentations formelles, nous tendons à mettre un ordre purement formel, c'est-à-dire qui porte sur la forme d'art donnée à nos sensations et non sur l'élément abstrait de ces sensations, l'idée. Le but de la poésie est de divertir noblement ; il n'est ni d'éclairer, ni de provoquer la certitude : elle s'adresse à la sensibilité d'abord et à la raison ensuite ; l'ordre qu'elle demande est un ordre extérieur, perceptible sans raisonnement, et cet ordre consiste dans le rythme, la strophe, les systèmes de mètres ; il n'a rien à faire avec l'enchaînement logique et la rigoureuse géométrie des idées.

C'est pourquoi si par raison M. Combarieu veut désigner la faculté du goût esthétique, nous ne sommes pas opposés à ce que la raison ait un rôle dans le rythme du vers, et nous jugeons son intervention assez opportune ; dans ce cas, s'il s'en tenait à ce qui précède, nous donnerions volontiers gain de cause à M. Combarieu ; malheureusement, pour combattre les conclusions de ses prédécesseurs, il s'engage dans des théories où nous ne pouvons plus le suivre. Jugez-en.

« Quoi qu'il en soit, le rythme est une forme que la raison impose au langage. Il en résulte cette conséquence importante que tous les sentiments exprimés dans les vers ont ce caractère de régularité rationnelle, si l'on peut dire, qui est inhérent au rythme. Si l'on projette une lumière rouge sur certains objets, tous ces objets prendront une teinte uniforme : de même tous les sentiments

qui entreront dans le rythme du vers ne pourront être que des sentiments pacifiés, réglés, dominés par la raison. Appliqué aux choses de l'âme, le rythme signifie : apaisement et harmonie des passions, eurythmie complète, équilibre parfait de l'âme qui, jouissant du concert de ses facultés, se sent heureuse. « La poésie, dit Pindare, fait la paix dans le cœur de l'homme et dans le monde ; elle désarme Mars et éteint le feu du ciel ; elle endort l'aigle même sur l'Egide de Zeus, que baigne un nuage d'harmonie. » Ce symbolisme marque bien les effets du rythme, qui deviennent nécessairement ceux de la poésie. Rappelons-nous l'état où nous met la lecture et surtout l'audition de vers bien déclamés. Tandis que le rythme du poète est marqué par la voix de l'acteur, un rythme semblable se fait en nous et règle pour quelques instants notre vie intérieure ; notre âme est comme un chaos qui se compose et qui s'ordonne ; en même temps nous renaissons à la sympathie, à la confiance, à la bonté. Ces divers phénomènes expliquent l'union étroite qui s'est faite, à l'origine, entre le sentiment religieux et la forme poétique. Les angoisses, les haines, les révoltes sourdes, les souffrances, les défaillances morales qui font le sujet de certains poèmes sont une savante et aimable comédie. Le poète qui doute et qui gémit ne saurait jouer d'âme ; il joue d'imagination. Il a beau déchaîner toutes les tempêtes de l'âme, le rythme nous donne au milieu de l'orage le plus byronesque, l'impression d'une harmonie générale et supérieure où tous les conflits sont déjà venus se résoudre. Il a beau jeter des anathèmes, nous savons que l'amour est dans son cœur ; il a beau se dire tout assombri de pessimisme et de désespérance, son vers le

relève, l'éclaire et le contredit. Le mal dont il se plaint a déjà trouvé son remède : ses sanglots sont des accords mesurés et justes. La poésie n'a pour symbole ni un volcan aux laves débordées, ni Ganymède luttant contre les serres de l'aigle, ni Mazeppa entraîné dans un galop vertigineux, ni un sorcier comme ce Manfred condamné à vivre, si c'est vivre que porter un désert aride dans son cœur, ni cet être au front pâle si complaisamment décrit par les romantiques et nourrissant les autres hommes de ses propres entrailles. Certes une douleur sincère a pu précéder le travail de la composition et donner à l'âme la première secousse ; mais c'est seulement lorsque les vraies larmes ont fini de couler que paraissent les autres, celles qui, de l'aveu de Musset, sont des perles montées.

« Quoique l'habitude jointe au don naturel puisse lui rendre la forme du vers familière et commode, le poète ne commence à chanter que quand il a fini de souffrir. La vraie douleur évite de paraître ou ne rend que des sons informes ; pour que le vers jaillisse, il faut que l'intelligence épure ou relève la sensibilité vaincue, en ramène les écarts à l'unisson intérieur, et, maîtresse des passions, les tienne à une certaine distance de l'âme affranchie : qui chante son mal l'a déjà enchanté. Ce n'est pas seulement lorsqu'il crie « Evohe ! » qu'Horace est saturé de bien-être ; c'est aussi lorsqu'il se plaint de la goutte. Les hommes vulgaires, étrangers à la littérature, gardent le triste privilège des détresses authentiques. Là où sombrent les esprits faibles, le poète, mieux pondéré, reprend pied, retrouve son aplomb et son rayon et reste le type de l'homme normal. Le génie peut être comparé à cette noble et sereine image d'Apollon que le statuaire semble avoir conçue au

moment où le Dieu, paraissant sur le seuil du temple, chasse devant lui les Érynnies. La poésie paraît même peu compatible avec le scepticisme religieux. Le rythme est acte de foi : Il y a imprudence pour Lucrèce à faire de beaux vers. Le sage, a-t-on dit, est musicien ; on peut ici retourner la formule et dire que le musicien est un sage. »

Nous nous permettons de chercher à démêler la pensée de M. Combarieu lorsqu'il nous dit que la poésie paraît incompatible avec le scepticisme religieux. Si M. Combarieu entend comme nous-même la poésie comme une religion, nous pourrons être d'accord avec lui, car c'est faire un acte de foi à la puissance de la poésie, à son existence, à sa beauté que de tenter de s'exprimer suivant ses modes et son inspiration ; mais pourquoi dire que la pensée paraît incompatible avec le scepticisme religieux « au sens strict », dans un siècle qui compte Alfred de Vigny, Leconte de Lisle et Sully-Prudhomme ?

Rappelez-vous ces vers ; c'est la Nature qui parle :

Je suis l'impassible théâtre
Que ne peut remuer le pied de ses acteurs ;
Mes marches d'émeraude et mes parvis d'albâtre,
Mes colonnes de marbre ont les dieux pour sculpteurs.
Je n'entends ni vos cris, ni vos soupirs ; à peine
Je sens passer sur moi la comédie humaine,
Qui cherche en vain au ciel ses muets spectateurs.
Je roule avec dédain, sans voir et sans entendre,
A côté des fourmis, les populations ;
Je ne distingue pas leur terrier de leur cendre,
J'ignore en les portant les noms des nations :
On me dit une mère et je suis une tombe ;
Mon hiver prend vos morts comme son hécatombe,
Mon printemps ne sent pas vos adorations [1].

1. A. de Vigny, *la Maison du Berger*.

Nous pourrions continuer cette négation splendide, ce cri de désespoir sans appel d'autant plus poignant que toute émotion en semble bannie et qu'il semble échappé d'une tombe. Nous préférons rapprocher de celle-ci une autre citation, empruntée à *la Mort du Loup*, du même auteur.

Hélas ! ai-je pensé, malgré ce grand nom d'hommes,
Que j'ai honte de nous, débiles que nous sommes !
Comment on doit quitter la vie et tous ses maux,
C'est vous qui le savez, sublimes animaux.
A voir ce que l'on fut sur terre et ce qu'on laisse,
Seul, le silence est grand, tout le reste est faiblesse.
Ah ! je t'ai bien compris, sauvage voyageur !
Et ton dernier regard m'est allé jusqu'au cœur !
Il disait : « Si tu peux, fais que ton âme arrive,
« A force de rester studieuse et pensive,
« Jusqu'à ce haut degré de sublime fierté
« Où, naissant dans les bois, j'ai tout d'abord monté.
« Gémir, pleurer, prier est également lâche.
« Fais énergiquement ta longue et lourde tâche
« Dans la voie où le sort a voulu t'appeler.
« Puis, après, comme moi, souffre et meurs sans parler. »

Nous doutons que jamais scepticisme religieux se soit expliqué plus nettement, plus absolument qu'en ces vers. Ils ont revêtu cependant, sous l'empire de cette pensée qui nie le monothéisme comme le panthéisme, l'espoir comme l'éternité, une beauté sévère, simple et puissante. Pour en retrouver l'équivalent il nous semble qu'il faut mettre en regard, dans *Antigone*, cet immortel acte de foi qui proclame l'existence des lois imprescriptibles, quoique non écrites qui régissent l'âme humaine. Le scepticisme sincère cache presque toujours l'immense douleur de la foi et des croyances perdues : sous l'âpreté des mots, des sanglots se devinent.

C'est pourquoi cette phrase : « La poésie paraît même peu compatible avec le scepticisme religieux » est invraisemblable, et c'est pourquoi il est aussi dangereux pour M. Combarieu d'écrire de pareilles assertions que pour Lucrèce d'écrire de beaux vers.

Ce n'est pas la seule phrase qui nous choque dans ce paragraphe de M. Combarieu, qui nous assure que « le poète ne chante que quand il a fini de souffrir », et que la vraie douleur évite de paraître ou ne rend que des sons informes.

Nous pourrions tout de suite rappeler l'exemple du célèbre tragique Polus qui, ayant perdu son fils, pleura le soir des funérailles, au théâtre, sur l'urne qui contenait la cendre de ce fils chéri dans un rôle dont la situation comportait ce jeu de scène. L'acteur se montra, ce jour-là, incomparable dans l'expression de sa douleur. Mais Polus n'était qu'un acteur, non un poète : M. Combarieu peut récuser son exemple. Parlons de Gilbert ou de Chatterton. S'ils avaient dû attendre l'apaisement de leurs douleurs ou de leur exaltation, ils n'eussent jamais rien produit. Musset écrivit l'immortelle *Nuit d'Octobre* au milieu des horribles reprises du drame qui le sépara seulement, après maints déchirements, de George Sand. C'est sur le rocher de Jersey que Victor Hugo écrivit son brûlant pamphlet : *les Châtiments*, aiguillonné par la colère, la solitude et la douleur de la patrie perdue.

Les derniers vers qu'André Chénier a composés, il les a écrits presque au pied de l'échafaud, et l'on peut s'imaginer, sans décrier ni diminuer le poète, qu'ils ont été conçus dans l'angoisse et parmi les battements de cœur éperdus d'une incertaine attente, alors qu'un appel, un

claquement de porte, faisaient tressaillir les moins timorés. Les voici, palpitants de haine, gros de douleurs et de sanglots.

Comme un dernier rayon, comme un dernier zéphire,
Animent la fin d'un beau jour,
Au pied de l'échafaud j'essaye encore ma lyre;
Peut-être est-ce bientôt mon tour ;
Peut-être avant que l'heure, en cercle promenée,
Ait posé sur l'émail brillant,
Dans les soixante pas où sa route est bornée,
Son pied sonore et vigilant,
Le sommeil du tombeau pressera ma paupière ;
Avant que de ces deux moitiés
Ce vers que je commence ait atteint la dernière,
Peut-être, en ces murs effrayés,
Le messager de mort, noir recruteur des ombres,
Escorté d'infâmes soldats,
Emplissant de mon nom ces longs corridors sombres,
Où seul, dans la foule, à grands pas
J'erre, aiguisant ces dards, persécuteurs du crime,
Du juste trop faibles soutiens,
Sur mes lèvres soudain va suspendre la rime ;
. . . . . .

Quelle Thémis terrible aux têtes criminelles,
Quels pleurs d'une noble pitié,
Des antiques bienfaits, quels souvenirs fidèles,
Quels beaux échanges d'amitié,
Font digne de regrets l'habitacle des hommes ?
La peur blême et louche est leur Dieu !
La bassesse, la feinte ! Ah ! lâches que nous sommes !
Tous, oui, tous. Adieu ! terre, adieu !
Vienne, vienne la mort ! que la mort me délivre !
. . . . . .

Allons ! étouffe tes clameurs,
Souffre, ô cœur gros de haine, affamé de justice,
Toi, vertu, pleure si je meurs.

M. Combarieu écrit encore : « Les hommes vulgaires étrangers à la littérature gardent le triste privilège des détresses authentiques. » Vraiment ? Cependant ce n'est plus un mythe que la détresse morale dans laquelle s'est débattue toute la vie du plus grand de nos poètes comiques, Molière, entre des courtisans qui l'abreuvaient d'humiliations, qui l'eussent fait volontiers rouer de coups, comme Voltaire le fut lui-même, qui l'attaquaient sans pitié dans sa vie privée par des pamphlets remplis des plus lâches accusations, et une femme qui ne comprenait rien à son génie, dédaignait sa tendresse profonde et ne respectait pas son nom. Ce n'étaient pas des hommes vulgaires que Rousseau, Alfred de Musset, Heine, Hégésippe Moreau, et, plus récemment encore, Paul Verlaine : or, leur détresse fut authentique, et rarement la sérénité de la poésie descendit de leur cœur dans leurs œuvres. Parce qu'on est poète, il ne s'ensuit pas qu'on doive posséder, comme un Goethe, la faculté de s'élever à des hauteurs olympiennes, d'où les orages de la passion et les bouleversements du monde moral ne se manifestent plus, pour l'observateur calme, que comme d'imperceptibles et négligeables mouvements. Juvénal à Rome, Auguste Barbier ici, ne peuvent guère être regardés comme des gens pondérés ou apaisés.

Mais, en réalité, la question n'est pas de savoir si là où sombrent les esprits faibles, le poète, mieux pondéré, reprend pied, retrouve son aplomb et reste le type de l'homme normal. Il ne s'agit pas de savoir si la poésie, suivant le vers de Pindare, fait la paix dans le cœur de l'homme et dans le monde.

La question est autre, et il s'agirait ici de savoir où

l'émotion commence à être utile au poète et où elle cesse de lui faciliter sa tâche ; mais c'est la question du tas de sable d'Horace. Quand y a-t-il un tas de sable?

A priori, nous ne pouvons tenir l'émotion pour un facteur négligeable dans la création du rythme d'un morceau : les vieux adages ont raison : *indignatio facit versum : pectus est quod facit disertos ;* et Horace écrit assez judicieusement dans son *Épître aux Pisons :*

Archilochum rabies proprio armavit iambo.

« Le ressentiment arma Archiloque du vers qui fut sien, l'iambe. »

C'est pour ces motifs que nous ne sommes pas disposés à admettre la raison comme facteur et source unique du rythme. Les trois opinions différentes que nous venons d'exposer ne sont pourtant pas irréconciliables. On l'a souvent dit : « L'erreur n'est qu'une moindre vérité. » Un professeur de philosophie qui, depuis, a attiré sur lui l'attention du grand public par de savants ouvrages, avait l'habitude de nous répéter à dessein, pour calmer les ardeurs de nos convictions naissantes, intransigeantes, aussitôt que nées : « Il y a une part de vérité dans toute doctrine. »

En conséquence, il nous semble qu'on peut regarder le rythme comme un produit composé de l'émotion et de la raison, l'émotion constituant le moteur principal, l'agent initial indispensable, la raison représentant le régulateur : l'émotion fournit le foyer de la force et du mouvement, la raison intervient pour la sage distribution du mouvement et de la force.

Il est évident — et c'est probablement ce que M. Combarieu veut exprimer — qu'une émotion trop forte supprimerait toute espèce de rythme en suspendant l'intervention de la raison régulatrice ; mais il est aussi de toute évidence, que la raison seule est impuissante à créer l'ombre même d'un rythme, parce que la raison ne crée ni l'émotion spontanée ni le mouvement passionnel, irréfléchi, instinctif, qui du cerveau se transmet par un choc direct à l'œuvre de l'artiste.

Quant à l'unité de nature avec laquelle nous évaluerons ce mouvement pour le situer dans la durée et établir ses rapports dans le temps, pourquoi ne prendrions-nous pas la durée normale de l'expiration, c'est-à-dire le temps s'écoulant d'une aspiration à une autre?

On peut admettre cette théorie d'après Flaubert et Cicéron. Flaubert écrit : « Les phrases mal faites ne résistent pas à l'épreuve de la lecture à haute voix ; elles oppressent la poitrine, gênent les battements du cœur et se trouvent ainsi en dehors des conditions de la vie. » Cicéron, bien avant lui, avait écrit dans son *Brutus* :

« Ipsa enim natura circumscriptione quadam verborum comprehendit concluditque sententiam quæ cum aptis constricta verbis est, cadit etiam plerumque numerose. Nam et aures ipsæ quid plenum, quid inane sit judicant et spiritu quasi necessitate aliqua verborum comprehensio terminatur ; in quo non modo defici, sed etiam laborare turpe est. »

« La nature elle-même contient et emprisonne dans une ceinture de mots la pensée, qui encerclée dans les termes qui s'adaptent à elle, tombe la plupart du temps harmonieusement. Les oreilles sont juges des sonorités pleines

ou vides. L'idée contenue dans les mots proportionne nécessairement sa longueur à la respiration : à ce point de vue, il est pénible non seulement de manquer de souffle, mais encore de paraître le prendre avec difficulté. »

CHAPITRE IV

DU RYTHME D'APRÈS LES POÈTES ET LES COMÉDIENS

Nous avons tâché d'élucider la nature du rythme d'après des données empruntées à des savants. Adressons-nous maintenant aux créateurs et aux interprètes du rythme.

A tout seigneur tout honneur. Commençons par Alfred de Musset, le plus grand virtuose du rythme après La Fontaine et Victor Hugo. Pour lui le rythme serait l'élément principal de la mélodie. Il écrit dans ses *Œuvres posthumes :*

« Parlons de la mélodie. Tout le monde la sent, depuis les loges de la Scala où les femmes se balancent sous des girandoles, jusqu'aux échaliers de la Beauce où les bœufs s'arrêtent quand un pâtre siffle. Là est avant tout la passion du poète. La poésie est si essentiellement musicale qu'il n'y a pas de si belle pensée devant laquelle un poète ne recule si la mélodie ne s'y trouve pas ; et, à force de s'exercer ainsi, il en vient à n'avoir non seulement que des paroles, mais que des pensées mélodieuses. Pour celui qui écrit en prose, il y a bien, si l'on veut, une sorte de goût qui évite les dissonances et une certaine recherche de la grâce qui groupe les mots le plus proprement possible ; mais, si cette recherche et ce goût préoccupent seulement un peu trop l'écrivain, c'est

une puérilité qui ôte le poids à la pensée. Un mot suffit pour le prouver : la prose n'a pas de rythme déterminé ; et sans le rythme la mélodie n'existe pas. Or, du moment qu'un moyen qu'on emploie n'est pas une condition nécessaire pour arriver au but qu'on veut atteindre, à quoi bon? Que dirait-on d'un homme qui, ayant une affaire pressée, s'imposerait l'obligation de ne marcher dans les rues qu'en faisant des pas de bourrée comme un danseur? C'est à peu près là ce que fait le prosateur qui cadence ses mots ; car lui aussi a une affaire pressée : c'est de dire ce qu'il pense et non autre chose. Le poète, au contraire, a pour premières lois, pour conditions indispensables, le rythme et la mesure. Son talent n'existe pas indépendamment de ces lois, mais par elles ; le rythme est sur ses lèvres, la mesure dans sa gorge : sans eux il est muet. » Dans les quelques lignes qui précèdent, nous sommes frappés de l'insistance du poète à confondre ces deux éléments distincts de la poésie : le rythme et la mélodie ; confusion qui s'explique très facilement si l'on se rappelle les explications de P. Guyau sur l'importance du rythme considéré suivant Gurney « comme le squelette et l'ossature de toute construction mélodique » ; or, comme nous le verrons, la mélodie, avec ses intervalles plus ou moins écartés, n'est que la traduction d'une émotion plus ou moins forte et, par là, le poète tiendrait aussi que l'émotion est la source de toute mélodie, et partant, celle du rythme.

Après l'opinion d'un poète, consultons celle d'un diseur et d'un diseur lyrique le meilleur de notre temps : Constant Coquelin :

« Le rythme, en effet, voilà, avec cette autre chose plus indéfinissable encore que j'appellerai « l'accent poétique »,

ce qui fera toujours différer les vers de la prose, ce qu'il faut que vous sachiez conserver. Pour bien comprendre ce que c'est que le rythme, prenez une phrase en prose dans laquelle il se soit glissé un vers : car cela arrive même à la prose de M. Jourdain. Vous serez déjà surpris de ce qu'il en résulte pour la phrase, sans qu'on se doute pourquoi, d'harmonie et de grâce; mais si, par un artifice quelconque, vous pouvez transporter ce vers inaperçu dans une tirade, vous verrez ce que le voisinage lui ajoutera et quelle valeur nouvelle lui donnera le rythme de la phrase poétique où il sera venu s'enchâsser.

Le Ciel s'est déguisé ce soir en Scaramouche :

ce vers involontaire est déjà charmant dans la prose du *Sicilien;* mais quel dommage qu'il ne soit pas dans quelque joli couplet de *l'Étourdi!*

« C'est que le rythme ne consiste pas seulement dans les douze syllabes du vers, ni même dans la façon plus ou moins harmonique dont on les distribue. Il est aussi dans le mouvement général, dans l'enchaînement des vers : il est enfin dans la rime — cela va sans dire — mais surtout, et c'est là le point important pour ceux qui disent, dans son retour périodique au bout d'intervalles de temps parfaitement mesurés. »

Pour Constant Coquelin, le rythme poétique est absolument comme le rythme musical, le rapport de la durée des sons ; comme Musset, il attribue au rythme de l'harmonie et de la grâce ; mais ni le poète ni l'interprète dont ce n'est pas l'affaire, ne nous disent le secret du charme qui s'attache au rythme et du prix que nous lui donnons :

ni l'un ni l'autre ne définissent le rôle important de la rime dans le vers, et nous sommes obligés, pour nous en faire une idée, de nous adresser à un critique, qui fut poète avant d'être critique, à Sainte-Beuve; celui-ci paraît ramasser tout le secret de l'harmonie et de la puissance des vers dans la rime, ce qui nous paraît exagéré.

Du reste, cette manière de juger lui a inspiré de si beaux vers que l'on peut passer condamnation, et si la théorie ne nous satisfait pas complètement, du moins en compagnie d'un tel maître, apprendrons-nous la nécessité, l'utilité, le charme de la rime et le tort que se font les diseurs en ne la « confessant » pas, en ne la proclamant pas.

LA RIME

Rime, qui donnes leurs sons
Aux chansons,
Rime, l'unique harmonie
Du vers, qui sans tes accents
Frémissants,
Serait muet au génie;

Rime, écho qui prends la voix
Du hautbois,
Ou l'éclat de la trompette,
Dernier adieu d'un ami
Qu'à demi
L'autre ami de loin répète;

Rime, tranchant aviron,
Eperon
Qui fends la vague écumante,
Frein d'or, aiguillon d'acier
Du coursier
A la crinière fumante;

Agrafe, autour des seins nus
De Vénus,
Pressant l'écharpe divine,
Ou serrant le baudrier
Du guerrier
Contre sa forte poitrine ;

Col étroit par où saillit
Et jaillit
La source au ciel élancée,
Qui, brisant l'éclat vermeil
Du soleil,
Tombe en gerbe nuancée ;

Anneau pur de diamant
Ou d'aimant,
Qui jour et nuit, dans l'enceinte,
Suspends la lampe ou, le soir,
L'encensoir
Aux mains de la vierge sainte ;

Clef, qui loin de l'œil mortel,
Sur l'autel,
Ouvres l'arche du miracle ;
Ou tiens le vase embaumé
Renfermé
Dans le cèdre au tabernacle ;

Ou plutôt, fée au léger
Voltiger,
Habile, agile courrière
Qui mènes le char des vers
Dans les airs
Par deux sillons de lumière[1] !

Quand on parle de rythme, immédiatement le nom du plus grand rythmeur de ce siècle, de Théodore de Banville, vient à l'esprit en même temps qu'aux lèvres, et

1. Sainte-Beuve, *Poésies de Joseph Delorme*.

l'on se promet bien de ne pas manquer d'aller demander aux œuvres de ce poète une consultation sur la nature du rythme. Hélas! Théodore de Banville, dans son petit *Traité de Prosodie*, parle bien des rythmes entendus comme groupements des vers en strophes de différentes longueurs, de mètres différents, mais il ne parle pas du « rythme » en général, de celui qui distingue une phrase poétique d'une phrase prosaïque qui compte le même nombre de syllabes. Quant à la rime, elle devient chez lui tyrannique, absorbante, créatrice, dévoratrice, encombrante, en ce sens qu'en elle tout s'abîme, se perd, et s'engendre; la cadence, l'harmonie et même la pensée du poète. Cependant nous aurons la consultation que nous cherchons en lisant cet admirable chef-d'œuvre qui s'appelle *le Saut du Tremplin*, où le maître nous donne la réalisation la plus simple du rythme intérieur, de celui qui fait le vers isolé, et du rythme extérieur, par qui la strophe s'organise et vit.

LE SAUT DU TREMPLIN

Clown admirable, en vérité!
Je crois que la postérité,
Dont sans cesse l'horizon bouge,
Le reverra sa plaie au flanc.
Il était barbouillé de blanc,
De jaune, de vert et de rouge.

Même jusqu'à Madagascar
Son nom était parvenu, car
C'était selon tous les principes
Qu'après les cercles de papier,
Sans jamais les estropier
Il traversait le rond des pipes.

De la pesanteur affranchi,
Sans y voir clair, il eût franchi,
Les escaliers de Piranèse.
La lumière qui le frappait
Faisait resplendir son toupet,
Comme un brasier dans la fournaise

Il s'élevait à des hauteurs
Telles, que les autres sauteurs
Se consumaient en luttes vaines.
Ils le trouvaient décourageant,
Et murmuraient : « Quel vif argent
Ce démon a-t-il dans les veines ? »

Tout le peuple criait : « Bravo ! »
Mais lui, par un effort nouveau,
Semblait raidir sa jambe nue,
Et, sans que l'on sût avec qui,
Cet émule de la Saqui
Parlait bas, en langue inconnue.

C'était avec son cher tremplin,
Il lui disait : « Théâtre plein
D'inspiration fantastique,
Tremplin qui tressailles d'émoi
Quand je prends un élan, fais-moi
Bondir plus haut, planche élastique !

« Frêle machine aux reins puissants,
Fais-moi bondir, moi qui me sens
Plus agile que les panthères,
Si haut que je ne puisse voir,
Avec leur cruel habit noir,
Ces épiciers et ces notaires !

« Par quelque prodige pompeux
Fais-moi monter, si tu le peux,
Jusqu'à ces sommets où, sans règles,
Embrouillant les cheveux vermeils
Des planètes et des soleils,
Se croisent la foudre et les aigles.

« Jusqu'à ces éthers pleins de bruit,
Où, mêlant dans l'affreuse nuit
Leurs haleines exténuées,
Les autans ivres de courroux
Dorment, échevelés et fous,
Sur les seins pâles des nuées.

« Plus haut encor, jusqu'au ciel pur!
Jusqu'à ce lapis dont l'azur
Couvre notre prison mouvante!
Jusqu'à ces rouges Orients
Où marchent des dieux flamboyants,
Fous de colère et d'épouvante,

« Plus loin! plus haut! je vois encor,
Des boursiers à lunettes d'or,
Des critiques, des demoiselles
Et des réalistes en feu.
Plus haut! plus loin! de l'air! du bleu!
Des ailes! des ailes! des ailes! »

Enfin, de son vil échafaud,
Le clown sauta si haut, si haut,
Qu'il creva le plafond de toiles,
Au son du cor et du tambour,
Et le cœur dévoré d'amour,
Alla rouler dans les étoiles[1].

Dans cette poésie, au point de vue purement rythmique, nous trouvons avant tout une mesure, celle du vers de huit pieds, mesure uniforme, brutale, implacable, comme toutes les autres mesures.

Il y a ensuite un rythme extérieur, constitué par l'organisation des idées en strophes de six vers de huit pieds, et par le système des rimes : celles du premier et du second vers se correspondent, celles du troisième et

1. Théodore de Banville, *Odes funambulesques*.

du sixième vers sont séparées par celles du quatrième et du cinquième vers. Ce rythme extérieur se répète douze fois : il a donc quelque chose d'uniforme et de régulier.

Enfin nous avons un rythme intérieur dans chaque vers et quelquefois débordant d'un vers sur l'autre, par le rejet et l'enjambement. C'est ce rythme intérieur qui constitue, dans la poésie, l'élément de variété, de nouveauté ; c'est lui qui suspend l'attention et la renouvelle. Ici ce rythme est prestigieux, coloré, imitatif, il va et vient avec le mouvement d'un volant sur une raquette, emprisonné et rebondissant entre les rimes avec des chutes imprévues.

Il s'élevait — à des hauteurs
Telles. . . . . .

Quand je prends un élan, -- fais-moi
Bondir.....

Ces deux rejets font puissamment image : Et de même que l'acrobate avant de s'élancer frappe fortement la planche de ses pieds ; de même, la voix du diseur doit prendre un appui sérieux sur la rime avant de passer au mot rejeté dans le vers suivant.

Plus haut —, plus loin — de l'air — du bleu.

Ici la phrase se ramasse et procède par petits bonds cadencés, avant d'aboutir au saut final qui envoie le clown rouler dans les étoiles. Le diseur qui s'appliquerait à rendre le rythme de ce petit poème serait sûr d'arriver bien mieux à le comprendre qu'en s'attardant au fonds même de la poésie. Ici c'est par l'étude de la forme qu'on pénétrera le fonds.

CHAPITRE V

DE L'UTILITÉ DU RYTHME ET DE LA RIME

Voici ce que M. Guyau écrit sur l'utilité du rythme et ses effets :

« De même que le vers exprime naturellement l'émotion et la propage, il est aussi un moyen de concentrer sur elle sans aucune perte de force vive l'intelligence de l'auditeur.

« En effet, un langage où tout est rythme et régulier économise l'attention, l'effort intellectuel. Nous n'irons pas jusqu'à dire avec M. Spencer que la prose en sa complète irrégularité exige toujours du lecteur une dépense plus grande « d'énergie mentale », qu'elle tend à le distraire davantage du développement des idées ou des émotions, et que le rythme, au contraire, nous permet d'économiser nos forces en prévoyant la dose d'attention requise pour saisir chaque syllabe. Les beaux vers sont souvent plus difficiles à comprendre que de la prose : cela tient tantôt à la condensation, tantôt à l'élévation plus grande de la pensée. Il faut reconnaître cependant que, par lui-même, le langage rythmé pénètre plus vite et laisse plus de traces dans le cerveau ; à ce point de vue, c'est un instrument plus parfait, dans lequel on a supprimé des frottements qui dépensaient de la force vive.

Le vers, avec la régularité de ses sons, l'absence de tout heurt entre les mots, le glissement léger et continu des syllabes, est une aide pour l'intelligence comme pour la mémoire. On ne demande plus au mot que de laisser voir la pensée sans y projeter d'ombre, sans troubler le regard qui la fixe ; il coule sur elle comme un flot pur dont le mouvement n'empêche pas d'apercevoir le lit qu'il recouvre sans le voiler. »

Dans son *Traité général de Versification française*, M. Becq de Fouquières écrit à son tour sur la rime et ses bienfaits les lignes suivantes :

« Le plaisir que la rime procure à notre oreille ne tient donc nullement au charme problématique que nous cause la répétition d'un son ; il est plus élevé et il a sa source dans le sentiment d'ordre et de régularité que nous fait éprouver la sensation de la mesure. Qu'une rime se dérobe à notre oreille, le rythme est en un instant détruit, de même que, dans l'audition d'une œuvre musicale, le rythme s'évanouit aussitôt que la mesure nous échappe. Le plaisir que nous cause la rime n'a donc pas son siège dans l'ouïe, mais dans l'intelligence ; et s'il est permis de comparer de très petites choses à de très grandes, il est de même nature que la satisfaction élevée que nous éprouvons dans la contemplation du mouvement régulier de l'univers. »

Enfin, aux yeux de M. Combarieu, le rythme est un ordre, une pacification introduits dans la poésie par la raison; il en démontre l'utilité, ainsi que les avantages qui peuvent en découler pour le diseur et l'auditeur : économie de fatigue, facilité de compréhension, augmentation dans l'intensité et la sympathie de l'attention. Sa théorie

se rapproche en ce point spécial de la théorie de M. Paul Guyau.

D'après les textes que nous avons assemblés et où l'utilité de la mesure du rythme et de la rime ressort si clairement, on pourrait s'imaginer que les diseurs et les acteurs sont d'accord sur le point de marquer la mesure, d'accentuer le rythme et de battre la rime. Hélas ! il n'en est rien, et la lutte entre eux ne date pas d'hier.

Elle date des origines mêmes de notre théâtre, comme on le verra dans le chapitre suivant où nous avons cru nécessaire d'exposer un aperçu de nos deux grandes écoles de diction.

CHAPITRE VI

DES DIFFÉRENTES ÉCOLES DE DICTION

Ce n'est pas sans raisons que nous nous sommes un peu attardés sur l'origine du rythme et du vers, sur la nature de la rime, sur leurs avantages. Une question se pose dès qu'on commence à interpréter les œuvres poétiques des grands maîtres.

Comment doit-on dire les vers ? Doit-on leur conserver, leur marquer leur rythme et leur cadence, avouer la rime, l'appuyer au besoin ? Ou bien faut-il réciter les vers comme de la simple prose.

Dès l'origine, les comédiens se sont partagés en deux camps : d'un côté, les amateurs de naturel et à leur tête Floridor, Molière, son élève Baron, puis dans la suite Adrienne Lecouvreur, Monvel, Talma, Mars, Rachel ; de l'autre côté les déclamateurs, les chanteurs, grands amateurs de style ampoulé redondant : parmi ces derniers on range la Champmeslé, tant admirée de Mme de Sévigné, la Duclos, Beaubourg, Dufresne, la Clairon, le fameux Lekain et le rival malheureux de Talma, Larive.

A dire vrai, les opinions des contemporains ne sont pas unanimes, et cette classification est forcément un peu arbitraire : la Clairon et Lekain furent en leur temps des comédiens très appréciés ; ils furent même des révolu-

tionnaires. Il est à noter que chaque système ne triompha que par les exagérations du système opposé; la faute dans les deux camps fut de ne jamais conserver la juste mesure.

Bien entendu, les acteurs adonnés à la comédie tenaient pour la simplicité, le naturel et le laisser-aller du langage parlé sur la scène. Samson était dans la tradition lorsqu'il écrivait :

> Floridor le premier à l'usage infidèle
> D'un débit *sans cadence* offrit l'heureux modèle.

Et plus loin, en parlant de l'infortuné Banière, dont Alexandre Dumas a retracé les malheurs :

> Mesuré, large et pur, le débit de Banière
> Rappelait de Baron la savante manière.
> De Racine, par lui les beaux vers prononcés
> Étaient harmonieux sans être *cadencés*.

Il est probable que la cadence dont se plaignaient les amateurs de naturel consistait à reposer la voix plus que de nécessité sur la fin de chaque hémistiche au milieu du vers et à la rime, et à observer une désolante uniformité de rythme avec un prolongement emphatique des sons.

Nous n'avons pu guère en avoir une idée que par ce jugement de Molé sur Lekain :

« Après avoir ainsi parlé de la grâce de ses mouvements, de son aplomb, de la régularité de ses pauses, du choix heureux de ses déchirantes inflexions dans les moments passionnés, de son regard expressif, de la richesse de son jeu muet, de la justesse, de la profondeur de ses

aperçus tragiques, de sa forte énergie enfin dans la grande action, il semble qu'il me reste à donner une idée de ce qu'était chez lui ce qu'on appelle : la diction, c'est-à-dire la sorte de naturel, propre à chaque acteur, qu'il emploie à dire le dialogue et qui est homogène en lui.

« Sa diction était « lourde » et s'éloignait par là de la liberté courante du parler de la comédie dans les personnages nobles. On voit par cette expression que je ne comprends ici dans ma remarque que ce qui peut s'appliquer au détail, au milieu de l'action. Arrivé à cette action, il résultait de sa pesanteur une forte couleur, une forte énergie ; mais dans le détail, qui, pour ainsi dire, sert d'exposition à la peinture de nos passions, il est dans la nature de le débiter ; c'est, dans l'entente de l'art du théâtre, ce qui compose les nuances ; et Lekain, profondément tragique, eût pu paraître monotone, si, après s'être appesanti sur le détail, il n'eût été en fonds pour donner à ce qui était action une force d'expression telle qu'elle outrepassait encore son attention trop soignée pour le détail. Il est dit dans son éloge du *Mercure* de 1778 : « Jamais il ne se permit de négliger les détails pour faire « valoir une situation forte de son rôle ». On dit vrai, mais c'était une vérité sans être un éloge. Il eût été utile au maintien de l'art de ne le point louer sur un léger défaut auquel on a dû tant de beautés, mais qui, placé dans un autre, produirait le plus grand des vices théâtraux, la monotonie d'action. L'acteur qui s'emploierait à parer le détail comme l'action, s'il n'avait pas les ressources énergiques de Lekain, produirait nécessairement, dans le cours d'un rôle, la satiété du faste et l'ennui du beau. Dire que la discrétion et le tact du bon goût dans le

débit des choses de détail ne sont pas de première nécessité en diction tragique, serait une erreur! Mais la nuance est si délicate entre la pompe qui convient à la tragédie et le parler noble de la comédie qu'il faut une réserve bien attentive pour ne pas tomber dans le familier que réprouvent la tragédie et le parler noble de la comédie, ou dans le faste exagéré que réprouve le parler de la comédie noble qui convient au détail dans la tragédie.

« Ce fut cette diction trop pesante, née en Lekain de son naturel profond et réfléchi, qui s'opposa à ses progrès dans la comédie, pour laquelle, d'ailleurs, il ne se sentait nul goût, et qu'il ne joua que par devoir; ce fut aussi ce qui excita grandement la curiosité et l'intérêt de nos amateurs de la scène française, lors du début d'Aufresne. Celui-ci avait pris pour objet de son travail de ramener tout au simple, qu'il appelait la vérité (oui, la vérité du parler, mais non celle de l'action), quand Lekain, au contraire, avait pris pour objet du sien de donner tout au faste du genre. Ce constraste excitait la plus vive impatience de les voir l'un près de l'autre; on les vit enfin. Ce rapprochement, comme on pense, ne fut pas à l'avantage d'Aufresne ; on préféra Lekain enrichissant des riens, à Aufresne appauvrissant les superbes masses d'action tracées par nos grands hommes; Lekain resta avec son superbe défaut, et Aufresne emporta l'estime qu'on accorda toujours à un talent de genre, si l'on veut, mais à un talent original, dirigé par le malheur d'une opinion bizarre, sur un art où le point juste est si difficile à saisir, mais qu'Aufresne du moins professait avec connaissance de cause ; à un talent qui, au travers de ses torts d'action, laissait échapper dans le détail de ces

traits d'une vérité heureuse, qu'il eût été si beau à lui d'amalgamer avec la pompe du genre ; à un talent qui produisait le plus grand enthousiasme chez nos amateurs de la diction raisonnée ; de sorte que, si l'on eût fondu dans un creuset Lekain et Aufresne, on eût fait Baron ou Melpomène, avec cette remarque que Lekain y eût fourni bien plus de matière tragique qu'Aufresne encore n'y eût mis de vérité noble et imposante. »

A la vérité, quoique Molé écrive avec la lourdeur, la redondance et la pesanteur qu'il reprochait à la diction de Lekain, cependant ces lignes sorties de sa plume ne laissent pas que d'être très intéressantes et pleines de renseignements sur le dualisme de la diction au XVIIIe siècle. A mettre les choses en termes un peu plus clairs :

On y voit que Lekain ennoblissait jusqu'aux moindres détails de la diction, tandis qu'Aufresne introduisait le détail de la vérité jusque dans la pompe de la déclamation. L'un officiait, l'autre copiait la réalité ; chez celui-ci, il y avait trop d'emphase ; chez celui-là, une vérité trop réaliste : le premier donnait de l'importance aux moindres mots, l'autre, en s'efforçant de la leur enlever, n'en donnait plus assez aux mots de valeur ; celui-ci dédaignait ou ne connaissait pas les mouvements pleins de vie de la comédie ; il ignorait les ressources qu'un acteur tragique peut en tirer en les employant avec goût ; celui-là les imposait à la tragédie de parti pris, par système, en croyant réaliser la vérité.

Au fond, au XVIIe siècle, au XVIIIe, actuellement encore, c'est toujours la même difficulté qui se présente et divise les esprits. Tous veulent unanimement au théâtre la vérité de la vie ; mais les comédiens oublient trop souvent

la leçon que leur donnent les auteurs, à savoir que la vérité théâtrale est faite de conventions, de grossissements, de rapports convenus et tacitement acceptés par le public. La représentation parfaitement adéquate d'une action dans le temps et l'espace est une impossibilité. Il faut que les comédiens se résolvent à ne reproduire la vérité que dans la mesure où les auteurs la leur fournissent.

Mais cette question n'est pas à résoudre présentement. Nous cherchons simplement à établir que la même lutte existe toujours et qu'elle a toujours existé comme ont toujours existé les écoles rivales de diction. Molière et, avant lui, dit-on, Floridor recherchèrent surtout le naturel. Il est à remarquer que Molière ne put jamais aborder les grands rôles tragiques et que le public se refusa toujours à l'y tolérer, soit que le naturel dont il avait pris l'usage dans le comique le portât à une trop grande simplicité dans la tragédie, soit que le public accoutumé à l'applaudir dans les farces ou les comédies, très routinier de sa nature, dérangé dans ses habitudes, trouvât un trop grand écart entre les deux conceptions et supportât avec une trop grande difficulté la vue d'un même visage dans des rôles par trop différents.

Quoi qu'il en soit, c'est toujours autour du vers et de sa cadence que s'est localisée la question. Le vers, en effet, permet à ceux qui ont du penchant pour la pompe de déployer ce penchant, et met à même les autres d'étaler les ressources de leur diction pour faire triompher ce qu'ils appellent le naturel, en rompant le rythme et la cadence du vers, en les réduisant dans la mesure du possible au rythme brisé et incertain de la prose.

Lorsque Molière veut caractériser par des imitations les défauts des comédiens, ses rivaux, il contrefait leur manière de réciter les vers[1].

En déclamant quelques vers de *Nicomède*, il caricature la manière de Montfleury. Il imite Beauchâteau dans les stances du *Cid*. Comme nous l'avons dit, il était surtout pour le naturel ; il est probable même qu'il disait lui-même les vers en imitant le langage et les inflexions de la conversation courante : c'est peut-être ce qui l'empêcha de réussir dans le genre tragique, où cependant son élève et pupille Baron excella en mettant ses conseils en pratique. Il est certain que Baron sut garder un juste milieu entre les mélopées chantées par la Champmeslé et l'excessive simplicité de son maître. C'est vraisemblablement à son goût et à son jugement qu'il dut ses principaux succès.

Au XVIIIe siècle, on vit les mêmes écoles et les mêmes luttes. Parfois les comédiens passaient d'une école à l'autre. Ce cas paraît avoir été celui de la Clairon, une brillante personnification de la méthode pompeuse et cadencée. Au retour d'une tournée en province, à Bordeaux, où elle avait joué avec beaucoup de succès en restreignant ses moyens, elle se convertit à une diction plus simple et moins artificielle. La diction pompeuse eut parmi ses adversaires, outre Mlle Lecouvreur, et, bientôt après, l'illustre Talma, Dhannetaire, directeur du théâtre de Bruxelles. Ce dernier, homme de grande expérience, rendit beaucoup de services à des comédiens qui jouèrent

1. Il est vrai qu'à ce moment on jouait fort peu de pièces en prose à l'Hôtel de Bourgogne. On y représentait alors presque exclusivement *le Pédant joué* de Cyrano de Bergerac.

dans la suite à la Comédie-Française[1]. Voici quelle est son opinion sur la manière de dire les vers :

« Pour réciter les vers, comme ils doivent être récités, tant dans le tragique que dans le comique, il faut avoir d'abord pour principe que la meilleure façon de parler et de s'exprimer au théâtre est toujours celle qui approche le plus de la conversation ordinaire, suivant qu'elle est plus ou moins indiquée par la situation ou le caractère de chaque personnage. Comme il n'est ni dans la vérité, ni dans la nature, de s'énoncer en paroles cadencées, l'acteur, en conséquence, *doit mettre autant de soin à faire disparaître la mesure et la rime, que l'auteur en a mis à les trouver*. Pour y réussir, feu La Noue avait coutume de faire copier les rôles de ses élèves tout de suite comme de la prose et de les leur faire réciter précisément de même que celle-ci. Il prenait garde cependant qu'ils ne fissent rien perdre à la versification de son harmonie naturelle[2]. Telle était sa méthode à l'égard des femmes et des commençants qui, ordinairement, ne sont que trop portés à cadencer les vers et à en faire sentir chaque hémistiche : espèce de chant favorable à la mémoire, mais aussi insupportable à l'oreille que contraire à la vérité de la récitation. Ce n'est même que faute de savoir esquiver cette fatigante consonnance de la rime, que les pièces en prose sont toujours rendues plus naturellement que les pièces en vers. Dans celles-ci, il se

1. Parmi les artistes qui figurèrent dans sa troupe et profitèrent de ses conseils, on compte des hommes comme Larive, Grandménil, Dazincourt, etc.

2. On regrette que Dhannetaire n'ait pas jugé à propos de nous expliquer ce qu'il entendait par harmonie naturelle des vers dont on fait disparaître la mesure et la rime.

rencontre à peine un acteur capable de les dire comme il faut, et qui sache seulement y joindre le régime avec le verbe. Sans autre égard au mécanisme des vers que de n'en point altérer la mesure, on ne doit s'occuper que du sens de l'auteur qui, dans cette occasion comme dans d'autres, doit toujours guider le comédien. D'ailleurs, ce sont les points et les virgules qui servent à marquer les repos dans les discours ; comme sont les pauses, les soupirs et les demi-soupirs dans la musique ; en un mot, pour rendre cette diction mesurée plus naturelle, il ne faut s'appliquer qu'à réciter des phrases, plutôt qu'à déclamer ou à cadencer des vers ; car les vers sont au théâtre, comme les décorations, une Magie, dont on aime à sentir l'illusion enchanteresse, sans en voir le prestige trop à découvert.

C'est le secret de l'Art : imitez ses accents,
Dont l'aisé Jéliote avait charmé nos sens.
Toujours harmonieux et libre sans licence,
Il n'appesantit point ses sons et sa cadence.
Sallé, dont Terpsichore avait conduit les pas,
Fit sentir la mesure et ne la marquait pas [1].

« Enfin, une pièce, en général, n'aura été bien dialoguée par les acteurs qu'autant que le gros du public ne se sera pas aperçu si elle était en prose ou en vers. »

Voilà le grand mot lâché : l'idéal des amateurs de naturel, en ce temps-là, était de si bien dénaturer les vers qu'on n'y aperçût aucune trace de rythme, aucun battement de rime et qu'on les confondît avec la prose ordinaire.

1. Dorat.

Au grand détriment des poètes et de la poésie, l'idéal n'a pas changé : la plupart des acteurs ne songent qu'à l'action, au mouvement, et s'embarrassent peu du poète. Bien plus, une pièce en vers les effraie, les obsède, leur fait concevoir des doutes sur la valeur intrinsèque de l'œuvre. Pour eux, la poésie est une des formes multiples que revêt l'ennui à bout de ressources.

De la part du public même indifférence, mêmes préjugés. Quel ravissement pour lui quand, au sortir d'un drame en vers, il peut s'écrier avec une candeur touchante : « La pièce était si bien jouée qu'on n'aurait pas dit qu'elle était en vers[1]. » Et les acteurs ainsi encouragés au massacre des rythmes fragiles et délicats, à l'escamotage perfide des rimes sonnantes, déchirent de plus belle les mélodies de l'âme harmonieuse qui les conçut et transforment la cadence des vers aux pieds ailés en une course de gens affairés occupés de traiter un marché au lieu d'accomplir un sacerdoce d'art, de se livrer avec souplesse et grâce à un jeu harmonieux et sonore.

Et les poètes se plaignent et les poètes se lamentent d'être incompris, de voir le meilleur d'eux-mêmes, l'âme de leur génie, pillé, désarticulé, dédaigné et, parce qu'il est monté sur la scène une femme à la voix d'or, qui savait chanter le vers selon les modes antiques, en lui conservant son eurythmie et sa mélodie, les poètes au cœur ingénu ont tendu vers elle leurs bras pieux, ils ont déposé l'encens et la myrrhe à ses pieds et ils ont écrit son nom dans leurs poèmes pour les siècles futurs. Par elle encouragés, ils ont entendu réellement et manifestement

1. Nous avons entendu plus d'une fois cette réflexion à l'Odéon et à la Comédie.

la beauté sonore du verbe que jusqu'alors ils n'avaient que pressentie dans le silence et la solitude de leur âme, et ils ont demandé à leurs interprètes d'être lyriques. En même temps que Sarah Bernhardt, Mounet-Sully et Constant Coquelin se sont entendus acclamer des porteurs de lyre, parce qu'ils ont appuyé cette réaction artistique de leur nom et de leur talent.

Nous ne possédons pas par écrit les sentiments de Mme Sarah Bernhardt sur la façon de dire les vers, mais nous avons sur ce chapitre quelques pages de L. Brémond, l'excellent comédien qui, dans une communauté de travail artistique, a dû puiser auprès de Mme Sarah Bernhardt, à qui souvent il donne la réplique, les idées intéressantes qui sont contenues dans son livre *la Poésie et le Théâtre*. Au moins ce qui se dégage des lignes écrites par M. L. Brémond n'est pas une contradiction avec la manière de procéder de son illustre camarade : il est permis de croire que, se trouvant à bonne école pour dégager et formuler une esthétique, il l'aura formulée, comme c'était son droit, en s'inspirant du modèle éloquent qu'il lui était donné d'admirer et d'étudier chaque jour aux répétitions et à la scène. Mais entendons d'abord C. Coquelin : *ab Jove principium*.

Constant Coquelin a résumé quelques-unes de ses meilleures opinions, — qui le croirait? — dans la préface de *l'Art de dire le monologue*. Venant d'un maître, elles nous seront précieuses, et nous n'avons garde de les passer sous silence, d'autant mieux qu'elles apportent un élément appréciable de clarté à la question qui nous occupe. L'habile comédien se pose la question :

« Comment dire le vers? Faut-il le dire comme de la

prose? Faut-il le chanter? Je réponds : ni l'un ni l'autre.

« De quelque organe que le ciel vous ai fait présent, que votre voix soit d'or ou simplement d'argent, qu'elle parte du cœur ou de la tête ou plus modestement du nez, du moment qu'un auteur vous confie ses vers et qu'il ne spécifie pas expressément que vous les exécutiez sur un air connu, je tiens que vous devez vous servir de votre voix pour les dire et non pour les psalmodier, et que le plus sûr moyen de charmer le public n'est pas de l'endormir...

« Le vers doit être dit le plus naturellement possible, en ayant égard surtout au sens de la phrase et à la ponctuation; et cela, afin d'être clair, ce qui est encore plus utile en poésie qu'ailleurs.

« Comme de la prose alors? Pas tout à fait! Ah! dame, si votre auteur multiplie les vers coupés, les enjambements, les rejets, nous en courrons le risque; mais ce sera sa faute : c'est lui qui aura détruit le rythme et non vous.

(Ici une réflexion en passant : C. Coquelin semble s'imaginer qu'en multipliant les enjambements, les rejets, les vers coupés, les poètes détruisent le rythme. Cette erreur est fréquente : il faut réagir contre elle. Ces procédés, s'ils détruisent le rythme « classique et habituel », en font naître un autre. Au diseur de s'ingénier à découvrir et à mettre en valeur ce nouveau rythme qui introduira dans le débit de la variété et du mouvement. Mais revenons à notre citation).

« Je vais tâcher de m'expliquer. Pour moi, les vers doivent avoir, deux à deux, la même durée. Il faut, pour arriver à la seconde rime que vous employiez, très exactement, le même espace de temps qui a été nécessaire pour arriver à la première.

« Si le premier vers a pu être battu dans une mesure à quatre temps, le second doit, métronomiquement, être battu de même dans une mesure à quatre temps. Vous pourrez, aux deux vers suivants, presser le mouvement, si le sens et le progrès de l'action l'exigent; ainsi que je vais le dire tout à l'heure, cette accélération est même une loi; mais elle n'aura lieu que couple par couple, et toujours les rimes, deux par deux, frapperont l'oreille à des intervalles égaux[1].

« Est-ce à dire qu'il faut scander les syllabes avec la régularité d'un échappement d'horlogerie? Ce serait horrible. Ces intervalles égaux, il faut les remplir par des brèves et des longues; et aussi par des silences. Les brèves et les longues se compensent; et, si vous devez dire plus vite toute une portion de vers, vous la ferez précéder d'un silence, pause ou soupir, — qui parfera la mesure exacte. Par exemple, j'ai à dire :

Celui qui met un frein à la fureur des flots
Sait aussi des méchants arrêter les complots.

« Voilà deux vers également pleins : le premier doit être dit sur une grave mesure à quatre temps; le second de même par conséquent; et il n'entre dans chacune des deux mesures que les brèves et les longues qu'y a distribuées l'auteur et que le diseur doit rendre harmoni-

1. Au moment où le progrès de l'action demande une accélération du rythme, la phrase perd en tant que rythme son individualité et se noie dans le mouvement général du morceau, c'est-à-dire dans un rythme plus général que le précédent. Ainsi les ondes d'un fleuve perdent leur mouvement particulier pour se noyer dans le rythme immense de la mer.

quement. Je suppose à présent que j'aie à dire quatre vers de comédie :

> Quand sur une personne on prétend se régler,
> C'est par les beaux côtés qu'il faut lui ressembler,
> Et ce n'est pas du tout la prendre pour modèle,
> Ma sœur, — que de tousser et de cracher comme elle.

« Les deux premiers doivent être dits du même ton et dans la même mesure, mais il est évident que des deux autres le second doit être lancé. Vous le direz donc plus vite, mais vous comblerez la différence en intercalant un silence après les mots « ma sœur ».

Avec Constant Coquelin, qui tout d'abord s'oppose également à ce qu'on déclame, à ce qu'on chante le vers, comme à ce qu'on en fasse de la prose, nous sommes déjà en progrès sur Dhannetaire. Celui-ci, en effet, voulait qu'on récitât les vers comme de la prose et se bornait à demander qu'on en respectât l'harmonie naturelle sans daigner nous expliquer en quoi elle consistait. Pour Constant Coquelin, elle consiste dans le rythme et dans un certain accent poétique ; il admet une mesure du vers et par là même une certaine cadence ; enfin il se défend de dire les vers comme de la prose. Or jamais Constant Coquelin n'a passé pour un diseur pompeux ou redondant. Par conséquent, avec lui s'inaugure une certaine alliance du naturel et du rythme, alliance qu'on supposait impossible au XVIIIe siècle.

Si du livre de M. Constant Coquelin on passe à M. C. Coquelin lui-même et à sa plus récente création, Cyrano de Bergerac, pour peu que nous nous rappelions la merveilleuse scène du balcon où M. C. Coquelin nous a donné

l'impression d'un diseur vraiment lyrique, il nous est plus difficile de croire au précepte du critique recommandant en premier lieu de ne pas chanter les vers. Et à l'encontre d'une femme qui jadis en appelait de Philippe ivre à Philippe à jeun, ici, nous, en appelons de Coquelin à jeun, c'est-à-dire de Coquelin critique à Coquelin diseur, ivre de mouvement, de poésie, de rythme et de lyrisme.

Nous avons entendu plusieurs fois C. Coquelin dans *Cyrano de Bergerac* et, le voyant dans ce rôle, nous nous plaisions à nous rappeler l'acteur dans celui de Figaro. Nous nous amusions à mettre en parallèle avec le Figaro de toutes les intrigues le Cyrano de tous les dévouements, capable d'amour, de bravoure et de sacrifice; et comme nous cherchions la raison de l'étrange rappel, du parallèle incompréhensible qui s'établissait en notre esprit, subitement la diction vive, légère, spirituelle, attendrie, toujours juste, jamais recherchée du diseur, chanta à nos oreilles comme les plus délicates mélodies de Mozart. Pas de cuivres dans la voix pourtant si cuivrée du comédien, mais de légers pizzicati, de frêles mélodies aux cadences simples retombant toujours sur l'accord parfait. Ce jour-là, M. C. Coquelin a chanté, mais à l'encontre de tant d'autres acteurs, il a chanté juste.

Avec M. L. Brémond nous faisons un nouveau pas dans la question.

Il écrit dans son livre *la Poésie et le Théâtre :*

« En poésie, une phrase écrite n'a qu'une partie de sa valeur : elle n'est qu'un squelette, et la pensée, pour être exprimée complètement, devra résonner à notre oreille dans son rapport avec le nombre et le rythme ; les doses

de ces éléments varieront entre elles suivant les époques et les artistes ; mais enfin, quoi qu'il en soit, la présence d'un élément musical dans les vers ne peut être niée par personne pas plus que son importance. »

Pour M. L. Brémond, il y a donc dans le vers un élément musical indépendant des idées exprimées en lui, mais susceptible d'apporter une nouvelle force à ces idées et d'en compléter l'expression. Nous devons donc rendre palpable à la foule cet élément nouveau et précieux, puisqu'il ajoute à l'idée, puisqu'il renforce le concept fourni par les mots. Pour rendre cet élément musical il faut nécessairement chanter le vers ; mais ce mot de *chanter*, employé si souvent et à si mauvais escient, répugne à M. Brémond.

« Si de lamentables acteurs n'avaient pas déshonoré la scène française par des mélopées dénuées d'art et de sens, cette expression « chanter le vers lyrique » nous semblerait toute naturelle ; on peut même dire qu'elle s'impose tout d'abord à la logique la plus élémentaire ; mais une telle défaveur s'est attachée à ces mots : chanter le vers, qu'on n'en voit plus la justesse et que je préfère renoncer à les employer ici. Ne parlons donc plus de chant, mais disons, faute d'autre mot, que les beaux vers contiennent en eux une certaine quantité de musique, fort variable d'ailleurs, et que le devoir d'un diseur est de la dégager ou, tout au moins, de la respecter. »

Peut-être serions-nous tentés de croire que tout vers contient de la musique et que nous sommes tenus de rechercher et de traduire la musique de tous les vers ; que le premier devoir d'un acteur ou d'un diseur, indiffé-

renment, est de la mettre en valeur, aussi bien dans ces vers du *Misanthrope :*

Non, ce n'est pas, Madame, un bâton qu'il faut prendre,
Mais un cœur à leurs vœux moins facile et moins tendre ;

que dans cet autre admirable vers de *Rodogune :*

O frère plus aimé que la clarté du jour.

M. Brémond précise de manière à ne laisser place à nulle ambiguité dans le texte ci-dessous ; il établit une différence, très légitime assurément, entre l'acteur et le diseur.

« Donner l'inflexion juste, jouer la situation, ne pas perdre le mouvement, ce sont là les préoccupations qu'il faut mettre avant tout dans la cervelle d'un apprenti comédien. Ceci doit être nettement établi avant toute recherche de couleur ou d'harmonie.

« Mais plus tard, en dehors du théâtre proprement dit, le comédien trouvera l'emploi de ses facultés dans des arts accessoires et dans des représentations à côté[1].

1. M. Brémond semble croire que la poésie lyrique n'a rien à faire avec le théâtre ; cependant le théâtre moderne en vers est rempli de scènes pareilles à celle-ci, de M. Haraucourt, qui exigent absolument une diction lyrique :

SHYLOCK

ACTE III. — IIe TABLEAU

JESSICA, LORENZO

JESSICA

Voici la nuit qui tombe et j'ai peur d'être seule.

LORENZO

Allons voir les bleuets, s'endormir dans l'eteule.

JESSICA

Il faut aller dormir comme les bleuets bleus.

LORENZO

O mon âme, vois-tu l'horizon nébuleux
Frémir comme un chœur blond de sylphides dansantes,

« Aux anniversaires, il récitera une ode en l'honneur d'un poète ; à une inauguration de statue, il lui faudra célébrer en strophes éclatantes la renommée d'un grand homme ; dans les salons, on lui demandera de dire un des

Qui vont en secouant leurs robes sous les sentes?
Un frisson de parfums berce les bois troublés
Et court sur les coteaux en caressant les blés.

JESSICA

Comme la lune dort doucement sur ces marbres.

LORENZO

Le zéphyr glisse et met dans les feuilles des arbres
De courts baisers d'argent qui ne bruissent pas.

JESSICA

Le silence est si pur qu'on croit ouïr les pas
De quelque séraphin qui marche sur des roses.

LORENZO

C'est pour nous que Dieu fit la volupté des choses ;
C'est pour les nuits d'amour qu'il fit la paix des cieux.
Et nous les fit si beaux pour nous voir plus joyeux...
(Ils s'asseoient sur un banc.)
Sur mon épaule, là... viens... Relève tes voiles,
Et je te bercerai sous les yeux des étoiles.
... Les vois-tu scintiller, loin, dans l'azur sans fond?
Ivres de leur lumière, ivres d'être, elles vont
Chantant, chantant l'amour, chantant la nuit bénie,
Et chacune est un chant dans l'immense harmonie,
Elles vont se cherchant, s'aimant, se poursuivant,
Et chacune d'en haut verse au monde vivant
Un conseil d'être heureux et d'être aimé comme elles.

JESSICA

J'en vois dont le regard me rit dans tes prunelles.

LORENZO

Mon cœur qui s'élargit les voit toutes en vous ;
Je veux emplir mon cœur du ciel qui luit sur nous,
Et boire dans vos yeux tout l'infini des mondes...

JESSICA

Je t'aime!

LORENZO

Endormez-vous parmi vos boucles blondes.
Et pour mieux vous bercer, je rythmerai des lais,
En vous disant de vieux récits d'amour.

JESSICA

Dis-les.

(SHYLOCK, adaption d'Ed. Haraucourt.)

chefs-d'œuvre de nos poètes contemporains... Il aura aussi, sans doute, l'occasion de dire des vers sur la musique elle-même, puisque les artistes et le public semblent prendre aujourd'hui un vif plaisir à l'union de ces deux arts.

« Or, par ses études premières, le comédien n'est pas préparé à ces différents travaux, et il reste fatalement inférieur à sa tâche, à moins qu'il n'ait été marqué d'un signe pour adorer et servir la poésie.

« Dans les concerts, dans les soirées mondaines, on peut entendre remarquablement chanter quelquefois; il est assez rare d'y entendre dire les vers tout à fait bien, même par des artistes connus. Telle de nos actrices dont le nom est célèbre, dont la réputation est solidement établie au théâtre comme dans les salons, serait incapable de dire un sonnet à la satisfaction d'un veritable ami de la poésie; il lui manquerait les ressources d'une voix harmonieuse, la souplesse de l'articulation, la magie du style, et ce n'est ni la fantaisie la plus jaillissante, ni l'effort le plus intelligent vers le réalisme, qui peuvent tenir lieu de tout cela dans cet art particulier. On pourrait citer l'exemple d'un grand comédien, qui interprète Victor Hugo d'une façon lamentable et qui, en disant des strophes dans des représentations d'adieu, a provoqué la grande indignation des poètes présents. Il n'est pas prouvé d'ailleurs que ces poètes auraient tous été capables de le remplacer supérieurement; chez eux aussi plusieurs qualités auraient manqué peut-être, qu'ils dédaignent trop facilement et dont ils ne sentent pas assez toute l'importance. »

Tout en jetant des fleurs aux poètes, M. Brémond ne manque pas l'occasion de leur dire, en passant, leur fait

Entre nous, les poètes méritent qu'on leur fasse la leçon. Ils affichent trop de prétentions, entre autres celle, assez comique, d'avoir appris à Sarah Bernhardt la diction du vers. Les uns, pour quelques qualités naturelles, s'imaginent pouvoir se passer des autres et tout savoir de la révélation. Ils connaissent les secrets du rythme, mais ils en abusent. D'autres croiraient se déshonorer en articulant ou en se rendant intelligibles à la masse ou en s'efforçant de rendre leur émotion visible : ils lisent leurs vers sans même froncer le sourcil. Jupiter y condescendait cependant lorsqu'il voulait faire trembler l'Olympe. L'Olympe et le monde entier ne sont d'aucun poids pour ceux dont nous parlons, naïfs orgueilleux qui s'imaginent que la poésie existe sans l'universelle et adorable sympathie qui unit le poète à tout ce qui vit, à tout ce qui existe sous le ciel et sur la terre.

C'est à la première catégorie que s'adresse M. Brémond quand il écrit :

« Quand ils disent leurs vers, les poètes sont presque toujours fort intéressants : ils les enveloppent du charme de leur personnalité et peuvent par là donner une précieuse indication au diseur de profession ; mais bien souvent, ils n'ont pas l'articulation, ni la virtuosité, ni cette variété, qu'on n'acquiert précisément qu'en changeant ses sujets d'études ; il leur manque aussi parfois la voix de leurs vers, alors que beaucoup de comédiens sont doués de voix naturellement riches que le travail a pu étendre et assouplir.

« Ce qu'il faut, du moins, reconnaître, c'est que les poètes savent en général trouver dans leurs instincts le maniement des cadences, le balancement des phrases

rythmées, l'exacte répartition des accents, tout ce qui laisse au vers lyrique son charme et son envolée, son développement et sa raison d'être. »

Après avoir exposé les désirs, l'idéal de l'École lyrique, nous voyons qu'en un siècle ces désirs se sont renforcés, ont pris conscience d'eux-mêmes et se sont réalisés : il ne nous manquerait plus que d'exposer l'esthétique de l'École adverse et ses moyens. Malheureusement il est difficile de le faire parce que l'École du naturel n'existe, à parler vrai, que négativement[1]. L'idéal de cette école paraît avoir été de ramener le vers au ton de la conversation et d'en briser la cadence pour arriver à ce résultat. Dhannetaire, au XVIIIe siècle, recommande de réciter les vers deux à deux, comme si c'était abolir les difficultés que les additionner.

Il veut qu'on phrase ainsi la fameuse tirade d'Alceste à Philinte :

Allez vous devriez mourir de pure honte... Une telle action ne saurait s'excuser, et tout homme d'honneur s'en doit scandaliser...

« Je vous vois accabler un homme de caresses et témoigner pour lui les dernières tendresses, de protestations d'offres et de serments, vous chargez la fureur de vos embrassements... Et quand je vous demande, après, quel est cet homme, à peine pouvez-vous dire comme il se nomme...

C'est tourner la difficulté par un procédé enfantin, ce n'est pas la résoudre.

Samson, l'un des meilleurs maîtres du XIXe siècle, conseille de ne pas faire sentir la cadence dans les vers, il

1. Nous parlons au point de vue de la diction lyrique, bien entendu !

le conseille au nom du bon sens et du naturel. Or Talma et Rachel, qu'on nous donnerait volontiers comme des chefs d'École et des réformateurs du bon sens et de la vérité, n'ont-ils pas cadencé le vers suivant le rythme et l'harmonie? Imagine-t-on Phèdre ou Camille se lamentant selon les règles du parler ordinaire et du langage de la conversation?

A la vérité, la différence entre les deux Écoles n'a jamais été très marquée : il y a eu surtout des comédiens et des tragédiens, les premiers grands amateurs de la simplicité du langage et de l'action, ce qui, venant d'eux, était naturel : les seconds s'efforçant de rendre selon leurs moyens le lyrisme du vers; quelques-uns n'y sont parvenus qu'en sacrifiant le naturel et la vérité, les autres ont su allier heureusement le lyrisme, la noblesse et la vérité : tels Talma, Rachel et Mlle Mars.

Un tragédien qui s'efforce d'introduire trop du naturel de la vie ordinaire dans la tragédie échoue toujours, comme Aufresne échoua devant la pompe et la noblesse de Lekain : un comédien qui veut transporter les qualités requises pour la comédie dans un rôle de drame poétique s'expose à un échec retentissant, comme l'a récemment prouvé la tentative malheureuse d'un comédien réputé et mort depuis.

CHAPITRE VII

COMMENT DOIT-ON DIRE LES VERS?

Nous avons vu, d'après les données scientifiques exposées dans le chapitre précédent, quelle est la nature du rythme et de la rime. En analysant ces données, en réunissant celles qui sont communes, en les synthétisant et en faisant abstraction du reste, nous pouvons arriver à nous constituer une idée d'ensemble très suffisante pour nous donner la clef du problème de la diction des vers.

Le rythme est un produit direct de l'émotion que la raison tempère, et régularise; venu de l'émotion, il la provoque à son tour, il suggère dans l'âme de celui qui écoute les mouvements qui l'ont suggéré lui-même; en même temps, il économise l'attention de l'auditeur et lui permet de se récréer en diminuant la dépense d'énergie intellectuelle nécessitée par l'adaptation simultanée des facultés de l'intelligence tendues vers la perception du vers.

Quant à la rime, elle a pour nécessité et pour fonction d'apporter un ordre formel et perceptible dans la poésie; elle est à la fin du vers, comme la barre à la fin d'une mesure musicale; elle permet d'évaluer sans perte de temps la valeur des rythmes à travers la diversité des groupements syllabiques. Et de même que la mesure mu-

sicale indiquée par des temps forts épargne à l'auditeur l'effort d'évaluer exactement et mathématiquement la valeur des groupes de notes, des retards, des syncopes usitées dans une mélodie, de même la rime nous aide à sentir sans calculs le rythme interrompu par les rejets et les enjambements que les poètes mettent à dessein dans leurs œuvres.

De ces constatations résulte, pour un diseur, la nécessité absolue *d'observer le rythme et de battre la rime.*

Comment se fait-il donc que l'observation du rythme et le battement de la rime amènent presque toujours la monotonie dans le débit de la plupart des diseurs, ainsi que le fait remarquer judicieusement M. de Souza dans les lignes suivantes :

« Depuis que s'est perdue l'habitude de chanter le vers, selon la méthode des acteurs tragiques du XVIIe siècle, l'art de la diction, fait toujours prédominer le sens sur le rythme, et de plus en plus, suivant en cela le goût public, qui ne peut supporter la monotonie de la cadence classique. Et cependant, lorsqu'on dit des poèmes où tout est ménagé pour faciliter à la déclamation les effets d'asymétrie qu'elle recherche, le public se plaint de ne pas sentir le vers, dans ces observations naïves si souvent répétées : « Est-ce que ce sont des vers ? On ne dirait pas des vers... »

..... « Néanmoins, lorsque ce même public entend déclamer leurs vers aux auteurs qui, pour la plupart, les rythment et théoriquement, avec raison, il en supporte mal l'audition ; cela le choque, le fatigue ou l'amuse, comme un rabachage, comme un fastidieux bercement.

« Cette contradiction apparente n'est-elle pas la preuve que le public sent inconsciemment :

« 1° Que notre poésie ne peut pas vraiment posséder toute sa force expressive sans un accord plus parfait entre le sens et le rythme;

« 2° Que le rythme actuel ne le satisfait plus[1]. »

La première conclusion de M. de Souza est légitime.

Quant à la seconde, nous l'amenderons ainsi :

Si le rythme actuel ne satisfait plus le public, c'est qu'on l'a toujours travesti, trahi dans l'interprétation. Les rythmes de notre poésie sont aussi riches que ceux de toute autre poésie étrangère; ils sont plus cachés, plus subtils; c'est leur défaut, mais compensé par cet immense avantage que ces rythmes sont toujours subordonnés à la logique la plus impérieuse.

La mesure d'un vers est créée par le nombre des pieds qui le composent.

Le rythme est créé dans la langue française, en général par l'accent tonique, que Hatzfeld et Darmsteter nomment si justement dans leur *Dictionnaire*, « un accent d'intensité ».

Qu'est-ce donc exactement que l'accent tonique?

« L'accent tonique est un accent prosodique qui prend le nom de tonique quand il a pour caractère spécial de produire l'élévation de la voix sur une des syllabes d'un mot et de mettre en relief cette syllabe au milieu de celles qui l'environnent »[2].

« L'accent tonique est l'élévation de la voix sur la der-

1. De Souza, *le Rythme poétique*.
2. *Grand Dictionnaire Larousse*.

nière syllabe ou l'avant-dernière syllabe d'un mot, suivant que ce mot est terminé par une muette ou non »[1].

Tout mot, grammaticalement parlant, doit recevoir un accent tonique et ne peut en recevoir qu'un seul. — Mais dans la pratique, celui qui parle, celui qui lit, restreint considérablement le nombre des accents d'intensité, qui sont en même temps des accents mélodiques.

Pour éviter toute confusion, nous appellerons accents mélodiques les accents toniques auxquels, dans la pratique, nous faisons supporter une intensité et une inflexion de la voix.

Cette phrase en prose : « En art, ils (les Américains) sont parvenus à avoir une école remarquable, mais qui se distingue par de surprenantes qualités de redite et non par un caractère tranché, reconnaissable entre tous; significatif d'une race à l'exclusion de toute autre[2], » aurait grammaticalement, environ vingt-quatre accents toniques[3], tandis que, dans la pratique, un bon lecteur y marquera, tout au plus, une dizaine d'accents mélodiques à peu près ainsi placés :

En art, ils sont parvenus à avoir une école remarquable, mais qui se distingue par de surprenantes qualités de redite et non par un caractère tranché, reconnaissable entre tous, significatif d'une race à l'exclusion de toute autre.

1. Littré.
2. *Figaro* du 13 septembre 1902.
3. En réalité, la syllabe tonique formant la partie inaltérable et persistante des mots, chaque mot monosyllabique devrait rigoureusement porter un accent tonique, puisqu'on ne peut réduire les monosyllabes à une expression plus simple, sans les détruire.

De même ces vers compteraient douze accents toniques :

Aux jardīns de César non loīn du Tibre jaune,
Parfois un chēne antique aux bēaux feuillāges verts,
Se dresse. . . . . .

Alors qu'ils ne possèdent réellement que neuf accents mélodiques.

Aux jardīns de César non loīn du Tibre jaūne,
Parfois un chēne antique aux bēaux feuillages vērts
Se dresse . . . . . .

Nous voulons dire que la voix ne s'élève ou ne s'abaisse que sur les neuf dernières syllabes que nous venons d'indiquer. Pour élucider plus profondément encore la nature de l'accent mélodique, retournons à la prose. Étudions cette phrase de Flaubert, parlant des années de labeur durant lesquelles se forme le talent de Louis Bouilhet :

« Cependant ces années tristes ne furent pas perdues. »

Un bon diseur, dans cette phrase, s'efforcera de réduire le nombre des accents mélodiques au strict nécessaire, afin de communiquer à la phrase le plus de clarté possible.

Les accents seront répartis sur la syllabe forte de « tristes » et sur la dernière syllabe de « perdues » ainsi notées : tristes, perdues, pour marquer l'opposition entre les deux épithètes.

Ici, la place des accents mélodiques s'offre d'elle-même au lecteur, parce que la pensée de l'auteur est claire et que l'opposition qu'il veut établir est flagrante : il y a d'autres phrases où la place des accents mélodiques est moins facile à déterminer.

Soit cette phrase de Fénelon, citée par M. Legouvé dans son chapitre sur *les Mots de valeur :* « Il n'est pas naturel de remuer toujours les bras en parlant : il faut remuer les bras parce qu'on est animé, mais il ne faudrait pas les remuer pour paraître animé. » Dans cette phrase, le mot *paraître* est le mot de valeur, et c'est sur lui qu'on placera l'accent mélodique principal en surélevant fortement la voix sur la dernière syllabe sonore du mot.

Supposons maintenant qu'on change la phrase en en gardant le sens général et qu'on écrive : « Il ne faut pas remuer les bras pour s'animer, mais parce qu'on est animé. » Le mot essentiel sera « parce que » ; nous le soulignerons de la même manière que « paraître », en l'opposant à « pour » par l'accent mélodique.

On voit, et c'est ce que nous voulons démontrer, que l'accent mélodique a pour but et pour résultat immédiat de mettre un mot en relief, en lumière, en valeur; que c'est la logique, le goût ou le sentiment qui décident de sa place et de son opportunité et qu'il dérive en un certain sens de la logique ; que l'accent mélodique est donc surtout un accent logique. Autant d'idées dans une phrase, autant de concepts à mettre en lumière, autant d'accents mélodiques logiques.

On voit aussi que cet accent mélodique est un auxiliaire précieux pour la ponctuation orale : il indique le point culminant d'une phrase par une inflexion plus élevée, et la chute de la même phrase par une sorte de cadence analogue à la cadence parfaite dont on use en musique.

Dès lors, il est facile de déterminer ainsi l'accent mélodique dans la plupart des phrases et de se rendre compte qu'une phrase nerveuse, nourrie d'idées ou de sentiments,

comptera plus d'accents mélodiques qu'une phrase qui développe les mêmes sentiments sans marquer les éléments qui les différencient, sans établir d'oppositions et de distinctions entre eux.

Soit ce paragraphe de Bossuet.

« C'est pour ces solides raisons que saint Paul rejette tous les artifices de la rhétorique. Son discours, bien loin de couler avec cette douceur agréable, avec cette égalité tempérée que nous admirons dans les orateurs, paraît inégal et sans suite à ceux qui ne l'ont pas assez pénétré ; et les délicats de la terre, qui ont, disent-ils, les oreilles fines, sont offensés de la dureté de son style irrégulier. Mais, mes frères, n'en rougissons pas. Son discours est simple ; mais ses pensées sont toutes divines. S'il ignore la rhétorique, s'il méprise la philosophie, Jésus-Christ lui tient lieu de tout ; et son nom, qu'il a toujours à la bouche, ses mystères, qu'il traite si divinement, rendront sa simplicité toute puissante. Il ira, cet ignorant dans l'art de bien dire, avec cette locution rude, avec cette phrase qui sent l'étranger, il ira en cette Grèce polie, la mère des philosophes et des orateurs ; et, malgré la résistance du monde, il y établira plus d'églises que Platon n'y a gagné de disciples par cette éloquence qu'on a crue divine. Il prêchera Jésus dans Athènes, et le plus savant de ses sénateurs passera de l'Aréopage en l'école de ce barbare. Il poussera encore plus loin ses conquêtes, il abattra aux pieds du Sauveur la majesté des faisceaux romains en la personne d'un proconsul, et il fera trembler dans leurs tribunaux les juges devant lesquels on le cite. Rome même entendra sa voix ; et un jour, cette ville maîtresse se tiendra bien plus honorée d'une lettre du style de Paul,

adressée à ses citoyens, que de tant de fameuses harangues qu'elle a entendues de son Cicéron. »

Écoutez comme les accents mélodiques abondent dans ces phrases pleines où presque chaque mot enrichit la phrase d'une idée nouvelle, suffisamment distincte de celles qui l'entourent, la précèdent ou la suivent.

La première phrase comprend vingt-six syllabes dont cinq accents mélodiques, c'est-à-dire à peu près un accent pour cinq syllabes. Ces accents se répartissent sur les dernières syllabes sonores de *solides*, *raisons*, *rejette*, *artifices*, *rhétorique*. C'est la proportion ordinaire du vers de dix syllabes, notre ancien vers épique. Ces accents sont impérieusement exigés par le sens, la clarté, la logique et suffisent à créer un rythme puissant, large et harmonieux.

Étudiez maintenant la seconde période de ce paragraphe, nous écririons volontiers de cette strophe. L'émotion grandit la phrase, mais en même temps qu'elle en multiplie la marche, elle en accélère l'allure et le rythme : « Il ira, cet ignorant dans l'art de bien dire, avec cette locution rude, cette phrase qui sent l'étranger. » La proportion des accents a augmenté : elle est maintenant de trois pour sept syllabes.

C'est à peu près celle de l'alexandrin.

Faites la même étude sur une phrase de Fénelon ou de Fléchier : il vous sera facile et instructif d'établir des différences. N'oubliez pas de remarquer, ce qui est tout à fait à l'éloge du génie de Bossuet, que plus une phrase est longue, plus il est difficile d'y placer des accents toniques. En effet, quand les phrases sont brèves, leur conclusion revient plus souvent et, avec elle, la nécessité

d'une inflexion de la voix sur les syllabes finales, qui deviennent mélodiques. La phrase en prose de Voltaire est très rythmique; elle procède par bonds et reprend sa souplesse à chaque contact avec le sol, en marquant la cadence; celle de Bossuet s'enlève d'un bond jusqu'à des hauteurs vertigineuses, décrit plusieurs courbes sans retomber à terre, plane, entrecoupe son vol de descentes qui ne s'achèvent pas et ne retouche terre qu'après avoir longtemps parcouru la lumière et l'azur où le génie l'entraîne.

On voit par ce qui précède :

1° Que l'accent mélodique n'est autre qu'un accent tonique intensif;

2° Qu'il se compose d'une inflexion et d'une tenue de la voix;

3° Que cette tenue de la voix fait de la syllabe accentuée, qu'elle soit brève ou non, une syllabe plus longue que celles qui l'entourent.

L'accent mélodique, ou tonique intensif, introduit, par conséquent, dans l'uniformité des syllabes de notre langue, où il est si difficile de distinguer pratiquement les brèves des longues, un élément de variété, en ce sens qu'il crée des temps forts parmi les temps uniformément faibles du langage.

De la prose, passons aux vers.

Sans aller chercher des complications d'explications, nous rappellerons à nos lecteurs qu'un des principaux avantages du vers est de contraindre ceux qui l'utilisent à condenser leur pensée, à la presser, à l'émonder pour arriver à l'enfermer dans les bornes infranchissables de la métrique qu'ils se sont volontairement imposée.

Rappelez-vous ces admirables synthèses d'images et de pensée que nous devons aux vers :

L'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux;...
L'homme est un apprenti; la douleur est son maître;...
La trirême d'argent blanchit le fleuve noir,...
Dieu garde la durée et vous laisse l'espace...

Tous ces vers synthétiques possèdent au moins leurs quatre accents mélodiques, c'est-à-dire quatre syllabes marquées d'une inflexion de la voix, ou, en d'autres termes, quatre temps forts pour huit temps faibles.

Les vers pauvres en accents, qui ressemblent à une prose non harmonieuse, sont dits assez justement et assez logiquement « vers plats ».

Un bon vers suppose donc un minimum d'accents mélodiques ou toniques intensifs. Après avoir scandé des vers du grand siècle ou des vers de la meilleure époque romantique et après avoir constaté la richesse des accents qu'ils contiennent, on est tout surpris du petit nombre qu'en renferment les vers de Casimir Delavigne ou des poètes du XVIIIe siècle, Voltaire en tête; ceux que le diseur y crée ne sont que des accents de fantaisie.

Le rythme de la poésie française a donc cet avantage immense qu'il n'a pas d'existence en dehors de l'idée, qu'il lui est logiquement et intimement adéquat, qu'il grandit avec l'émotion, qu'il diminue et tombe avec elle.

Le corollaire direct de cette proposition, c'est donc que la variété d'un rythme et sa vivacité sont en rapport direct avec celles des idées et qu'une poésie ne manque de rythme qu'autant qu'elle manque d'idées, d'images ou d'émotions.

A l'appui de ces idées, nous donnerons des exemples qu'il nous sera facile de multiplier.

D'après la plupart des critiques, l'alexandrin a toujours passé pour posséder deux accents toniques rigoureux, l'un à la césure, l'autre à l'hémistiche : la vérité, c'est que, lorsque l'alexandrin n'a que deux accents toniques, ils se trouvent assez souvent à la césure et à la rime.

M. Combarieu écrit :

« Songez maintenant que le rythme du vers alexandrin est constant : c'est-à-dire que, dans l'alexandrin, la sixième et la douzième syllabes sont toujours frappées de l'accent tonique (lisez « accent tonique intensif »).

On comprend fort bien que les syllabes toniques du sixième et du douzième pied du vers reçoivent, du fait de la césure et de la rime, une intensité qui les distingue des autres syllabes toniques; mais c'est une erreur qui peut avoir de fâcheuses conséquences pour les diseurs que de leur laisser croire que la sixième et la douzième syllabes de l'alexandrin sont toujours frappées de l'accent tonique intensif que nous appelons, nous, accent mélodique, nous avons expliqué pourquoi.

Cette règle est vraie pour les vers suivants :

— Oui je viens | dans son tem | ple adorer | l'Eternel.
— Le chagrin | monte en crou | pe et galo | pe avec lui.

Mais elle est fausse dans ceux-ci :

— Ouvrez les yeux | songez qu'Oreste | est devant vous !
— Ou la vertu | respire un air | empoisonné.. ..
— J'osai jeter | un œil profa | ne, incestueux.....

Dans ces trois derniers vers (on en rencontre souvent de pareils dans les auteurs classiques et surtout chez les romantiques), la syllabe tonique qui est à la césure ne porte aucun accent tonique « intensif » ou accent mélodique, et ce serait une faute de la marquer d'une inflexion comme celle des trois premiers vers.

C'est avec de pareils principes que l'on conduit les diseurs à la monotonie, à la mélopée invariable et fastidieuse : la croyance à la facture identique de tous les vers conduit fatalement à un rythme et à une interprétation uniques. La vérité, c'est que, dans les trois derniers vers, les deux nouvelles césures parallèles introduites ont considérablement réduit l'importance de la césure habituelle, qui pourrait disparaître sans inconvénient.

Ce vers, qui n'est qu'un monstre fabriqué pour les besoins de la cause :

Elle penchait | sa tête blon | de en souriant

a un rythme aussi marqué que les précédents : pourtant nous en avons supprimé la césure médiane.

De même cet autre :

Toute la plai | ne immensément | morne et déserte.

M. Edmond Rostand a très habilement démontré, dans *la Samaritaine*, combien le rythme de l'alexandrin peut gagner de mélodie, de tendresse et d'intensité en échangeant sa césure médiane contre deux césures, l'une au quatrième, l'autre au huitième pied. Le poète a, du reste, pris soin de marquer ce changement de césure par une

indication typographique que nous reproduisons ici :

Mon bien-aimé — je t'ai cherché — depuis l'aurore,
Sans te trouver — et je te trou | ve — et c'est le soir.
Mais quel bonheur — il ne fait pas — tout à fait noir !
Mes yeux encore
Pourront te voir.

Dans ce premier couplet, il y a comme des fantômes de césures médianes, dont deux sur des *e* sourds, qui sont forcément des temps faibles, impossibles à accentuer fortement ; ces césures peuvent cependant nous leurrer ; mais la seconde strophe dissipera nos doutes, et le poète se montrera parfaitement logique avec lui-même en écrivant :

Ton nom répand — toutes les huiles — principales
Ton souffle unit — tous les parfums — essentiels
Tes moindres mots — *sont composés* — de tous les miels,
Et tes yeux pâles
De tous les ciels.

Cette dernière strophe présente une particularité, qui peut aider à faire comprendre le rythme de notre poésie et l'importance des temps forts dans les vers.

Le premier vers de cette strophe est composé ainsi, en ne tenant compte que des césures, de trois groupes ainsi répartis :

Ton nom répand (4 syllabes)
toutes les huiles (5 syllabes)
principales (3 syllabes, la dernière syllabe muette du vers ne comptant pas).

Mais la syllabe faible de « huiles » ne pouvant compor-

ter d'accentuation, l'oreille et la voix redressent d'elles-mêmes l'erreur prosodique, et reportent la césure sur la syllabe forte, c'est-à-dire au huitième pied : ainsi le diseur phrase et l'auditeur entend

Ton nom répand — toutes les hui—les principales;

la syllabe forte arrête la seconde mesure du vers au huitième pied, et la syllabe faible va se joindre par syncope à la troisième mesure.

Pour la même raison, la seconde syllabe de « toutes » dans le même vers étant faible ne peut comporter aucune accentuation et aucune césure.

M. Combarieu veut qu'il n'y ait que deux accents toniques dans le vers alexandrin ; chez les bons poètes, ce nombre de deux est une exception ; on en rencontre quelques exemples assez rares, comme ceux-ci :

Quand vous m'accablerez | , où sera mon refuge?
Ce n'est pas pour sortir | de votre obéissance...
J'avais su le prévoir | , j'avais su le prédire, —

En réalité, l'alexandrin peut compter jusqu'à trois, quatre ou cinq accents toniques intensifs.

Voici des vers qui en comptent trois :

Je veux voir, jusqu'au bout, quel sera votre cœur !
En quel gouffre d'horreurs m'as-tu précipité?
Je l'avais oublié, sujette à d'autres lois,
Quand j'ai voulu me taire, en vain je l'ai tâché.

D'autres en comptent quatre ; ce sont ceux qui

revêtent la forme parfaite du vers alexandrin classique :

Mon à̄ | me à votre amour | est tou | te abandonnée.....
O frē | re plus aimé | que la clarté | des cieux.....
Ariā | ne, ma sœur | de quel amour | blessée, etc.....
Je te plains | de tomber en ses mains | redoutables.....
Des lambeaux | pleins de sang | et des mem | bres affreux.....

Le vers suivant porte cinq accents toniques intensifs ou mélodiques :

Je respec̄ | te autant | l'un | que je détes̄ | te l'autre | . —

De même celui-ci :

Je sers̄ | ou l'u | ne ou l'au | tre et je préviens̄ | ses coups. —

Nous engageons vivement ceux qui s'occupent de diction à se rendre compte par eux-mêmes, en lisant le *Traité général* de Becq de Fouquières, des multiples combinaisons prosodiques qui peuvent entrer dans la formation du vers alexandrin. On verra qu'elles s'étendent à l'infini et qu'il est très rare de rencontrer dans nos classiques, renommés cependant, avec une cruelle injustice, pour leur monotonie, deux vers de suite offrant à l'oreille le même dessin rythmique. Prenons le récit d'Athalie.

Le voici noté d'après ses combinaisons prosodiques :

C'était pendant l'horreur | d'une profon | de nuit,
Ma mē | re Jézabel | devant moi | s'est montrée,
Comme au jour de sa mort | pompeusement parée |
Mē | me, elle avait encor | cet éclat emprunté |
Dont elle eut soin de pein | dre et d'orner | son visage
Pour réparer | des ans | l'irrépara | ble outrage.
Trem | ble, m'a-t-elle dit | fil | le di | gne de moi, etc...

On voit quelle diversité d'accents ce récit peut offrir à un diseur expérimenté.

Certes, nous ne prétendons pas donner ici une loi générale et absolue : il peut se rencontrer des diseurs habiles qui accentueront ce récit d'une autre manière que celle indiquée ci-dessus.

Nous nous contentons de reproduire l'accentuation marquée par la grande moyenne des bons diseurs, et c'est assez qu'elle soit le plus généralement reproduite pour servir d'indication et de règle aux autres. Les lois de notre prosodie sont aussi peu absolues que celles de notre prononciation, ce qui n'empêche pas la « bonne prononciation » d'exister et les oreilles délicates de la reconnaître partout où elle se trouve.

L'accent tonique intensif ou accent mélodique est double, nous l'avons déjà vu ; il se compose d'un élément musical : « l'inflexion », et d'un élément rythmique : la tenue, l'appui, le prolongement de la syllabe tonique ; cette tenue de la voix a en effet pour résultat d'augmenter la valeur qu'a chaque syllabe dans l'organisme du vers et d'y introduire un élément de variété, en différenciant la syllabe tenue de celles qui l'entourent.

Nous avons observé que certains diseurs, surtout des plus habiles, donnent volontiers à l'élément rythmique une importance considérable, aux dépens de l'accent mélodique.

Mme Sarah-Bernhardt, M. Mounet-Sully usent couramment de ce procédé. Ils récitent, sans modulation aucune ou avec des modulations insensibles, des groupes de cinq ou six vers et enlèvent le dernier avec une force et une

intensité mélodiques extraordinaires. C'est sur le dernier, qui, en général, est le plus important, que porte toute la vigueur, toute l'expression des accents mélodiques. Cette diction très savante procède par demi-teintes effacées à dessein, brusquement déchirées par l'aveuglante clarté d'un éclair.

L'accentuation rythmique de M. Mounet-Sully semble donner à certains vers des proportions énormes. Quelques alexandrins s'allongent démesurément dans sa bouche, et cette accentuation rythmique intensive traduit l'émotion ou la grandeur du sentiment mieux que ne le feraient certaines accentuations mélodiques.

Mais de tels procédés ne sont pas à la portée des élèves.

Il y a pourtant certains vers où ils sont indiqués : tel est le dernier qui termine le fameux sonnet de Hérédia.

Et sur el | le penché | , l'ardent | impérator
Vit, dans ses lar | ges yeux | étoilés | de points d'or,
Tou | te une mer immen | se où fuyaient des galères.

Les deux premiers vers de ce dernier tercet porteront aux endroits indiqués des accents mélodiques ; mais, dans le dernier vers, ayez bien soin de ne laisser subsister dans l'accentuation que l'élément rythmique, que vous accroîtrez de toute la force que vous auriez donnée à l'élément mélodique.

Vous avez à rendre, dans ce dernier vers, l'immensité plane d'une surface d'eaux sur lesquelles passe un rêve de galères en déroute. Gardez-vous soigneusement d'inflexions qui, par leurs écarts, susciteraient dans l'esprit de l'audi-

teur des heurts, des lignes brisées et détruiraient pour son oreille la sensation de continuité.

De même pour cet autre vers de La Fontaine :

L'onde était transparente ainsi qu'aux plus beaux jours.

Les accents qui portent sur « onde » et sur « transparente » doivent être purement rythmiques et n'être accompagnés d'aucun accent mélodique, sous peine de détruire l'impression de limpidité, de pureté tranquille donnée par ce vers.

En général, nous le verrons dans le livre suivant, tout intervalle de la voix traduit une émotion.

Nous venons de constater que, dans les vers, l'accent intensif pouvait se changer en un accent purement rythmique en l'absence d'émotions puissantes, lorsque les idées exposées ne comportaient ni reliefs, ni opposition.

Or il arrive fréquemment que les accents rythmiques contenus dans les accents mélodiques créent, dans l'intérieur du vers, par « attraction », d'autres accents purement rythmiques.

Ce vers de Racine :

Oui, je viens, dans son tem—ple adorer l'Éternel,

ne comporte en réalité que trois accents mélodiques : le premier sur la syllabe tonique du groupe : « Oui, je viens, » qui est « viens » ; la seconde sur la syllabe tonique sonore de temple ; la troisième sur la syllabe « nel », qui annonce la fin du vers.

Cependant ce vers est toujours ainsi scandé :

Oui je viens | — dans son tem | ple adorer | — l'Eternel.

Il n'y a aucune raison de mettre en valeur le mot « adorer » ou de l'opposer à « Éternel » : adorer l'Éternel est une locution d'un seul jet ; mais par cela seul que le premier hémistiche est scindé en deux groupes égaux de trois syllabes chacun, le second hémistiche tend à s'organiser de même, puisqu'il en trouve la possibilité dans les deux groupes de trois syllabes chacun qui le composent.

Et c'est pourquoi les diseurs scandent ainsi :

Oui, je viens | , dans son tem | ple adorer l'Eternel.

De même dans les vers suivants :

Je te plains | de tomber | en ses mains | redoutables,

l'attraction du rythme amène un accent sur « mains » alors que la logique demanderait simplement les trois accents mélodiques suivants :

Je te plains | de tomber | en ses mains redoutables | .

De pareils exemples seraient faciles à multiplier ; nous n'insistons pas : notre but n'est pas tant d'écrire un traité de prosodie que d'ouvrir des horizons nouveaux à nos lecteurs ou de leur faire faire quelques réflexions sur des faits qui, jusqu'à présent, n'ont peut-être pas assez retenu leur attention.

Nous ne voulons pas cependant terminer ce chapitre sans dire un mot de l'importance de l'*e* muet dans la dic-

tion rythmique. Notre *e* muet joue dans notre langue le rôle que les génies méconnus jouent dans la société : on ne l'estime pas à sa juste valeur ; on le martyrise ou on l'ignore. Ses malheurs ont commencé du jour même où on l'a baptisé : on lui a donné un nom qui le condamnait à ne jamais se faire entendre ; on lui enlevait la parole du coup, en l'appelant muet : muet ! Mais il ne l'a jamais été que pour les ignorants ou les rustres ; il est voilé, timide, prompt à se dérober ; mais il n'est ni muet, ni sourd ; c'est la sensitive qui perd son coloris, sa vie, sa grâce, lorsqu'un lourdaud appuie trop brutalement sur elle, c'est encore la violette : penchez-vous sur elle, vous aurez son parfum ; mais passez sans lui accorder votre attention, et vous ne soupçonnerez pas tout ce que vous perdrez. Notre *e* muet, mais c'est notre joyau, et de même que le blanc résume toutes les couleurs du prisme, de même il résume en lui toutes les sonorités de notre idiome.

Cette bienfaisante voyelle a la puissance, la magie de créer, à elle seule, un rythme — nous n'exagérons pas — en dehors de toute logique et de toute émotion.

Dans ce vers :

Je viens. . . . . .
Célébrer | avec vous | la fameu | se journée | .

le mot « fameuse » recevra forcément un accent rythmique très marqué sur sa dernière syllabe sonore.

Et cette règle ne souffre pas d'exception.

Dans tous les mots terminés par notre *e* muet — (puisque muet il y a) — la syllabe tonique, c'est-à-dire la pénul-

tième, reçoit un prolongement de durée en dehors du sens ou de l'émotion.

Pourquoi cette règle ?

Parce que, pour prononcer, comme il convient, sans exagération dans un sens comme dans l'autre, ce terrible *e* « muet (??) », il faut de toute nécessité que la voix prenne un appui sur la syllabe précédente. Cet appui lui permet de se poser avec légèreté et discrétion sur la malheureuse finale qui, sans cette précaution, prendrait une ampleur peu en rapport avec son timbre.

Dans ces vers :

> Cette nuit, je l'ai vue arriver en ces lieux,
> Triste — levant au ciel ses yeux mouillés de larmes,

les syllabes « cet(te), tris(te), lar mes) » recevront un accent rythmique, c'est-à-dire une tenue de la voix qui lui permette de glisser doucement, mais sans « escamotage » sur la muette.

Quant au mot « vue », il deviendrait indubitablement long, même s'il n'était pas placé à la césure.

Rivarol écrit très justement :

« L'*e* muet, semblable à la dernière vibration des corps sonores, donne à la langue française une harmonie légère qui n'appartient qu'à elle. »

On connaît les réflexions de Voltaire à un Italien :

« Vous nous reprochez nos *e* muets comme un son triste et sourd qui expire dans notre bouche ; mais c'est précisément dans ces *e* muets que consiste la grande harmonie de notre prose et de nos vers. Empire, couronne, diadème, flamme, tendresse, victoire, toutes ces

désinences laissent dans l'oreille un son qui subsiste encore après le mot terminé, comme un clavecin qui résonne quand les doigts ne frappent plus les touches. »

Aujourd'hui, nous dirions que l'*e* muet fait l'office de pédale posée sur la syllabe qui le précède et dont il renforce les harmoniques, en les accroissant de sa résonance, indécise quelquefois, mais toujours captivante et expressive.

Notre but, en accumulant ainsi les exemples dans les lignes qui précèdent, était de montrer quelle incomparable variété de rythmes l'accent tonique intensif a produit dans l'alexandrin et avec quelle virtuosité les bons poètes de nos deux grandes écoles littéraires ont su s'en servir.

La perfection littéraire ne suppose ni la monotonie ni l'ennui. En écartant ainsi de leurs œuvres l'uniformité, la monotonie de la forme, nos poètes ont satisfait à cette impérieuse loi de la diversité.

C'est que la variété est la grande loi du mouvement : en philosophie, dès les premières pages de la psychologie, on apprend aux élèves que le meunier s'habitue aux bruits sourds produits par la rotation de la roue dans l'eau qu'elle frappe de ses palettes, qu'il y est absolument insensible, qu'à la longue il ne perçoit plus ce bruit. Au contraire, toute interruption de ce grondement sourd suffit à le tirer de son inattention, de ses réflexions et au besoin de son sommeil.

Dans son livre sur *l'Attention*, M. Théodule Ribot a fort bien démontré que le changement est la loi de l'attention et que l'attention, en elle-même, étant le plus

souvent un fait artificiel et non spontané, elle ne s'exerce qu'à son corps défendant et qu'elle cesse ou se détourne d'elle-même très facilement : il importe donc qu'elle soit toujours sollicitée et ramenée à son objet par la diversité, le changement et la séduction de nouveaux aspects dans le même objet.

M. Robert de Souza expose les mêmes idées dans des termes différents, lorsqu'il écrit dans son livre sur *le Rythme poétique :*

« Or tout rythme qui, répété souvent, devient une habitude de nos sens, perd pour nous son originalité et sa propriété primitives.

« En effet rappelons-nous les premières impressions rythmiques de notre enfance, le trot, le galop du cheval, le bruit des locomotives, etc... Rien ne nous frappait davantage, rien ne nous satisfaisait comme l'imitation de ces différents rythmes, qui trouvaient place dans la plupart de nos jeux. Ce nous était un véritable plaisir esthétique, et cependant, aujourd'hui, ces rythmes ne peuvent plus nous interesser par leur cadence même ; le plaisir n'en est renouvelable que par la vue animée de l'objet qui la produit, et l'impression du rythme disparait alors devant des impressions de tout autre ordre. Si on voulait même la rendre spécialement dans un art quelconque, on serait obligé, pour éveiller une sensation esthétique, de ne pas noter le rythme avec exactitude, de déformer un peu son caractère, de le traduire par les côtés le moins généralement perçus. Ou bien on n'en conserverait que la grosse charpente, qu'on masquerait de toute la splendeur d'un rêve indépendant. »

C'est pour les mêmes raisons qu'une mélodie très ryth-

mée est accueillie à son apparition avec d'autant plus de plaisir qu'on la retient plus facilement : mais bientôt la mélodie, devenue banale, fatigue les oreilles, ne dit plus rien à l'esprit et tourne à l'obsession, tout comme une scie d'atelier.

Or, nous l'avons vu, les grands classiques ont tous obéi à cette impérieuse nécessité de la variété dans le mouvement : les diseurs n'ont qu'à suivre et à profiter des ressources qui leur sont offertes. C'est au diseur à ne pas craindre de marquer le rythme toutes les fois que le poète l'a marqué ; lorsque l'auditeur aura saisi la loi du rythme qu'on offre à ses oreilles, il sera habile de le varier par des contre-temps, des retards, des suppressions totales, voulues, de rythme, dès que la logique le demandera. Car l'accent mélodique né de la logique s'efface devant elle, toutes les fois que la logique l'exige. Supposons qu'un diseur ait à dire ce début de *l'Expiation :*

> Il neigeait. On était vaincu par sa conquête.
> Pour la première fois, l'aigle baissait la tête...,
>
> . . . . . .
>
> Il neigeait. L'âpre hiver fondait en avalanche ;
> Après la plaine blanche, une autre plaine blanche[1].

Il est bien évident qu'il aura intérêt à supprimer tous les accents mélodiques contenus dans ces vers en ne laissant subsister que leurs éléments rythmiques, pour donner à l'auditeur l'impression de l'implacable monotonie d'un paysage d'hiver.

Le dernier vers surtout, si pittoresque, d'une vision si

1. V. Hugo, *les Châtiments.*

cruelle, doit être « coulé » sans heurt, sans éclat, presque sans expression, surtout sans mélodie aucune et sans sonorité : la seule expression permise est celle du rythme.

Ici encore nous proposons en exemple aux diseurs lyriques M. Mounet-Sully. Ce grand artiste, auquel les connaisseurs ne contesteront pas la logique et la profondeur de l'émotion, sait merveilleusement tirer parti de la diversité des accents dans le vers. Est-ce instinct pur, nous le croirions difficilement ; n'est-ce pas plutôt science merveilleuse et connaissance raisonnée des lois rythmiques du vers? Quoi qu'il en soit, plus il accentue le rythme et plus il le varie ; jamais de monotonie dans sa diction : rien ne ressemble moins à un vers dans sa bouche qu'un autre vers ; on dirait qu'ils ont pour lui chacun une physionomie, une allure propre : jamais de défaillance dans sa manière d'arrêter les combinaisons métriques, jamais d'erreur. De temps à autre, ainsi que ces habiles violonistes qui, jugeant avoir assez accentué la vibration d'une corde laissent échapper le son, sans intensité, presque mat, sans couleur et sans éclat, de même le grand artiste, après avoir accentué un certain nombre de vers, laisse tomber le dernier sans accentuation, sans vibration, sans expression, et cette absence voulue d'effet est d'un grand effet sur le public, chez qui il provoque une recrudescence involontaire et partant moins pénible d'attention.

CHAPITRE VIII

ÉTUDE DE QUELQUES RYTHMES

Puisque nous avons commencé à comparer la poésie à la musique, nous ferons remarquer que tout morceau, toute poésie, toute scène de comédie ont leur rythme spécial, peut-être et souvent même moins manifestement accentué que dans les odes de notre grand lyrique, mais cependant réel et d'une importance indéniable pour l'interprète. Donc, après qu'il aura corrigé les fautes élémentaires de sa diction, le lecteur, l'orateur ou le comédien devra s'appliquer à trouver le rythme du morceau qu'il dira ou lira. — Cela n'est pas toujours très facile. Il faut, pour mettre cette recherche, un « instinct » très spécial qui s'acquiert difficilement. Il faut avoir, comme en musique, de l'oreille, avec un sens très éveillé de l'harmonie des mots.

La phrase à dire, tout comme la phrase symphonique, a ses noires, ses croches, doubles et triples croches, ses points d'orgue, etc..., mais avec cette différence qu'elle les cache aux yeux, que rien n'est écrit, et que c'est au diseur à découvrir l'harmonie des mots et des périodes oratoires avant de les traduire.

Prenons des exemples :

Soit, pour commencer, *le Rat de ville et le Rat des*

champs de La Fontaine, qui, dans ses fables, a trouvé des rythmes à l'infini. La Fontaine est presque le seul des poètes français qui ait su manier le vers libre, fertile en traitrises, en surprises et en difficultés. Après lui, Alfred de Musset seul a pu rivaliser avec le « Bonhomme » en souplesse et en facilité. Mais, entre La Fontaine et Florian, son imitateur, quel abîme!

Dans cette fable, La Fontaine s'est servi du vers régulier de sept pieds. La fable est écrite « allegretto », toute en notes piquées et légères, de sorte que l'auditeur a, durant toute la fable, l'impression du trottinement léger des rats.

Remarquez que le vers de sept pieds est excessivement rare chez le grand fabuliste; que La Fontaine, tout en donnant l'impression d'une heureuse facilité, ne travaillait pas facilement, qu'il ne décidait rien avant de l'avoir consciencieusement rêvé, ruminé, et peut-être vous autoriserez-vous à conclure de toutes ces réflexions, que si l'auteur a renoncé à son vers préféré, c'est qu'il ne lui offrait pas, dans ce cas, ses ressources habituelles. Voici la fable.

LE RAT DE VILLE ET LE RAT DES CHAMPS

Autrefois le rat de ville
Invita le rat des champs
D'une façon fort civile
A des reliefs d'ortolans.

Sur un tapis de Turquie,
Le couvert se trouva mis.
Je laisse à penser la vie
Que firent ces deux amis.

Le régal fut fort honnête.
Rien ne manquait au festin.
Mais quelqu'un troubla la fête
Pendant qu'ils étaient en train.

A la porte de la salle,
Ils entendirent du bruit.
Le rat de ville détale,
Son camarade le suit.

Le bruit cesse, on se retire :
Rats en campagne aussitôt,
Et le citadin de dire :
« Achevons tout notre rôt. »

« C'est assez, dit le rustique,
Demain vous viendrez chez moi ;
Ce n'est pas que je me pique
De tous vos festins de roi;

Mais rien ne vient m'interrompre,
Je mange tout à loisir;
Adieu donc. Fi du plaisir
Que la crainte peut corrompre! »

Pour l'interprétation de cette fable, nous conseillons de la dire comme si elle était notée toute en croches de même durée, et de considérer chaque vers individuellement, à de très rares exceptions, comme n'ayant qu'un accent rythmique sur le septième pied, sur le pénultième dans les vers féminins[1] :

Exemple :

Autrefois le rat de ville

1. Donnez à l'élement mélodique l'importance convenable, en vous préoccupant surtout de ne pas briser le mouvement rythmique général.

Remarquez que chacun de ces vers a deux accents rythmiques

Sur un tapis de Turquie,
Le couvert se trouva mis.

Négligez, passez légèrement sur les accents qui sont dans l'intérieur du vers, ne vous arrêtez pas aux détails, ce que vous feriez évidemment, si vous aviez à lire le texte latin d'Horace abondant en trouvailles, en ingéniosités; contentez-vous de ne pas détruire ce rythme du vers de sept pieds, rythme incomplet, retardé encore ici par le croisement des rimes, qui ne permettent de saisir la réalisation de l'ensemble qu'à la fin de chaque quatrain.

Le vers de sept pieds nous a donné souvent l'impression d'une dissonance musicale qui ne trouve sa résolution qu'à la fin du distique ou du couplet.

Notez qu'il est composé de sept pieds, et qu'il n'y peut entrer le plus souvent que des combinaisons de nombres premiers entre eux, qui n'ont pour diviseur commun qu'eux-mêmes ou l'unité.

3 4
Autrefois — le rat de ville.
2 5
Je man—ge tout à loisir.
1 6
Rien ne manquait au festin, etc..., etc...

Le vers de sept pieds, par son caractère incertain, hésitant,—nous allions écrire discordant,—convient à merveille à la raillerie, aux sentiments qui supposent dans l'âme une blessure, une contrariété, l'absence de calme, le désir de vengeance.

Lisez ces vers du vieux Corneille, écrits, sur un ton un peu âpre, à une marquise dont il a sujet de plainte :

Marquise, si mon visage
A quelques traits un peu vieux,
Souvenez-vous qu'à mon âge,
Vous ne vaudrez guère mieux.

Le temps aux plus belles choses
Se plaît à faire un affront,
Il saura faner vos roses,
Comme il a ridé mon front.

Le même cours des planètes
Règle nos jours et nos nuits ;
On m'a vu ce que vous êtes,
Vous serez ce que je suis.

Cependant j'ai quelques charmes
Qui sont assez éclatants
Pour n'avoir pas trop d'alarmes
De ces ravages du temps.

Vous en avez qu'on adore,
Mais ceux que vous méprisez
Pourraient bien durer encore
Quand ceux-là seront usés.

Ils pourront sauver la gloire
Des yeux qui me semblent doux
Et dans mille ans faire croire
Ce qu'il me plaira de vous.

Chez cette race nouvelle
Où j'aurai quelque crédit,
Vous ne passerez pour belle
Qu'autant que je l'aurai dit.

Pensez-y, belle marquise,
Quoiqu'un grison fasse effroi,
Il vaut bien qu'on le courtise,
Quand il est fait comme moi.

Le diseur qui interprétera ce poème devra donc s'appliquer à en rendre le caractère un peu âpre, à en accuser l'amertume voilée. Imaginez qu'un musicien veuille le traduire symphoniquement à l'orchestre, il n'en confiera pas le chant à l'harmonieuse flûte, incapable d'exprimer la colère ou les sentiments d'une certaine force intérieure.

Le poète a bien raison d'écrire, en parlant du vers de sept pieds, qu'il emploie pour exprimer ses sentiments et ses préférences :

Il est ciselé, mais dur,
Le vers où j'ai mis mon âme,
Le vers se forge en sa flamme
Où trempe souvent sa lame,
Il souffre pour qu'il soit pur,
Le vers où j'ai mis mon âme.

Le vers de sept pieds peut renfermer des sentiments d'une force plus saisissante encore. Un poète qui ne se trompe pas souvent dans le choix de ses mètres et qui excelle à faire rendre à la poésie toutes les réalités auxquelles les autres poètes ne l'ont pas accoutumée, Jean Richepin, a écrit une page, peint un tableau qu'on croirait détaché de *la Danse macabre*. Pour accuser le rythme, pour le marteler, il a supprimé cette manière de pédale sourde que constitue la rime féminine. Toute la partie représentative du poème est écrite avec des mots pleins et sonnants. C'est par le cliquetis rythmique des mots que Richepin rend le fracas des sabots, le grincement des crincrins, tout comme Saint-Saëns imite par le timbre spécial d'un instrument le bruit des ossements entrechoqués au rythme de la funèbre danse.

Dans ce nouveau poème, l'auteur augmente l'impression de souffrance en déplaçant, à chaque vers presque, le centre rythmique, instable et boiteux de sa nature dans le vers de sept pieds : deux syllabes y font souvent un contrepoids inégal à cinq autres, et ce vers, dont les deux parties ne s'équilibrent jamais, donne à l'oreille une sensation de malaise qui remonte jusqu'à l'esprit de l'auditeur.

LES DEUX MÉNÉTRIERS

Sur de noirs chevaux sans mors,
Sans selle et sans étriers,
Par le royaume des morts
Vont deux blancs ménétriers.

Ils vont un galop d'enfer,
Tout en râclant leurs crin-crins
Avec des archets de fer
Ayant des cheveux pour crins.

Aux refrains des violons,
Aux fracas des durs sabots,
Les morts sortent des tombeaux :
« Dansons et cabriolons. »

Et les trépassés, joyeux,
Suivent par bonds essoufflants
Avec une flamme aux yeux
Rouge, dans leurs crânes blancs.

Soudain les chevaux sans mors,
Sans selle et sans étriers,
Font halte et voici qu'aux morts
Parlent les ménétriers.

L'un leur dit à haute voix,
Sonnant comme un tympanon :
« Voulez-vous vivre deux fois ?
Venez, la Vie est mon nom ! »

Et tous, même les plus gueux,
Qui de rien n'avaient joui,
Tous, dans un élan fougueux,
Les morts ont répondu : « Oui ! »

Alors l'autre, d'une voix
Qui soupirait comme un cor,
Leur dit : « Pour vivre deux fois
Il vous faut aimer encor ;

Aimez donc, enlacez-vous.
Venez, l'Amour est mon nom ! »
Et tous, même les plus fous,
Les morts ont répondu : « Non. »

Tous, de leurs doigts décharnés,
Montrant leurs cœurs en lambeaux,
Avec des airs de damnés,
Sont rentrés dans leurs tombeaux.

Et sur leurs chevaux sans mors,
Sans selle et sans étriers,
Les deux blancs ménétriers
Ont laissé dormir les morts.

Pour peu que vous ayez le sens du rythme et que vous observiez une certaine correction dans la division du morceau, vous pouvez être assuré en l'interprétant d'un légitime succès.

En vous indiquant la manière de réciter *le Rat de ville et le Rat des champs*, nous vous avions conseillé, pour rendre le trottinement régulier et étouffé des rats, de glisser légèrement sur les accents rythmiques placés à l'intérieur du vers. Ici, la recommandation est inutile, elle serait même nuisible. Appuyez sur le rythme, accusez-le, faites-le ressortir, n'évitez pas les accents mélodiques ou rythmiques.

Vous pouvez en mettre jusqu'à trois dans certains vers ; n'hésitez pas.

Ils vont — un galop — d'enfer.....
Et tous — même — les plus fous.....
Voulez-vous — vivre — deux fois ?.....
Venez — la Vie — est mon nom.....

Gardez le rythme toujours *crescendo*, en augmentant d'intensité depuis les premiers vers jusqu'au moment où « l'Amour » prend la parole. Le discours de « la Vie » fait encore partie de la symphonie ; il éclate au milieu des autres instruments, parmi les hurlements des morts.

Celui de l'Amour est un récitatif presque soupiré sur une tenue de violons et de violoncelles.

Évitez à partir du vers :

Alors, l'autre, d'une voix,

toute sorte de rythme ou de mouvement. Laissez tomber avec une sorte de nonchalance sûre de son pouvoir ce vers :

Venez, l'Amour est mon nom.

Redonnez quelque intensité passagère au « Non » des morts, puis laissez-les rentrer consternés, muets d'épouvante, sans aucun bruit, avec des mouvements d'ombres, dans leurs tombeaux. Pour terminer, reprenez très affaibli, étouffé, lointain, le rythme du premier quatrain.

Puisque c'est par les contrastes et les oppositions que nous saisissons le mieux le rapport des œuvres entre elles et leur signification, immédiatement après l'étude du vers de sept pieds, passons à l'étude du vers de huit

pieds. C'est le délicieux poète Léon Dierx, à qui nous emprunterons un exemple intitulé *Soir d'Été*.

Richepin, dans le poème précédent, évoquait devant nous, avec une incomparable netteté, les figures des ménétriers des anciennes légendes pour en faire des personnages de symbole. Léon Dierx agitera quelques instants devant nos yeux les fantômes charmants dont l'imagination de nos ancêtres peupla les bois, les sources et les fleuves. Entre ces deux poèmes, il y a toute la différence qu'on peut trouver entre l'horreur d'une hallucination puissamment coordonnée et le charme d'un songe mollement et doucement rêvé aux approches de la nuit. On peut ici, avec Verlaine, demander de la musique, et le poète ne manque pas à ce qu'on attend de lui. Il emploie le vers de huit pieds, au rythme facilement mesuré par l'oreille, qui ne provoque aucun heurt, aucun malaise dans l'esprit de l'auditeur et dont la cadence pleine de grâce, mais sans ampleur ni majesté, convient aux sentiments voilés, aux sensations perçues sans effort, plutôt que cherchées ou provoquées, dans cet état de rêve où l'esprit n'est plus qu'un miroir réfléchissant les êtres et les pensées, comme un flot nocturne réfléchit l'image du monde extérieur.

SOIR D'ÉTÉ

La fenêtre sur la nuit s'ouvre,
Au fond du sombre corridor ;
Une brume d'argent recouvre
Le parc touffu plus vaste encor.

Le vieux marronnier, sous la brise,
Incline son panache blanc
Sur l'eau du bassin qui s'irise
D'un rayon de lune tremblant.

Seul dans l'ombre, je sens renaître
Les premiers désirs à la fois.
Le passé frissonne en mon être ;
O jeunesse ! ô parfums des bois !

Oh ! qui fera dans ce silence
Éclater les bruyants accords
D'un concert lointain d'où s'élance
La voix stridente des grands cors ?

Là-bas, quels archets minuscules
A Titania, pour son bal,
Dans les lys et les renoncules
Chanteront un fou carnaval ?

Ce soir, quel orchestre invisible,
A minuit, sur les nénuphars,
Jouera la valse irrésistible
Pour les willis aux fronts blafards ?

Quel aigipan brisant l'écorce
Du chêne aujourd'hui son gardien,
Fera luire et danser son torse
Au clair de lune arcadien ?

Mais Pan est mort, le dieu d'Hellade
Couronné d'herbe et de roseaux !
Et ce n'est que dans la ballade
Que les willis sortent des eaux

Le cor ne vibre ni n'expire ;
Et les lutins tournant en rond,
Seulement dans le beau Shakespeare,
Dansent aux noces d'Obéron.

Et le démon, à mon oreille,
Siffle avec un rire moqueur
L'air qui, par une nuit pareille,
Pour toujours a fondu mon cœur.

Et toute la nuit, dans l'allée,
J'ai vu, comme des linceuls creux,
Tous mes espoirs, troupe affolée,
Se poursuivre ou se fuir entre eux.

Nous regretterions de ne pas recommander à nos lecteurs, comme dernier spécimen des vers de huit pieds, le chef-d'œuvre du poète Louis Bouilhet, l'ami de Flaubert, qui a pour titre *Neiges d'Antan*. Dans le léger cadre que constitue le vers dont nous parlons, le poète, par un prodige de souplesse, fait entrer le croquis spirituel et ironique, ému et grave, de toute une époque, et de quelle époque !

La poésie commence par un badinage, par un soupçon de regret exprimé avec une désinvolture XVIIIe siècle ; elle se termine en nous montrant dans un éclair le couperet sinistre de la place de la Liberté, « voilé d'un nuage de poudre ». Entre le commencement et la fin, il y a place pour des pastorales, pour des bergers Watteau et des embarquements vers des Cythères ni lointaines, ni difficiles à aborder. Le tout est écrit comme Boucher peignait, avec des couleurs tendres, fraîches, avec des tons caressants et fantaisistes. Ne vous essayez pas à dire cette poésie, si vous ne possédez pas encore les nuances les plus fines, les plus ténues, les plus voilées de la diction. Il ne s'agit pas de peindre ici : il faut faire un pastel.

LES NEIGES D'ANTAN

I

Ce siècle froid et sérieux
Ne croit plus aux folles chimères ;
Ils sont passés les temps joyeux
Dont nous ont parlé nos grand'mères :

Quand l'amour sensible et bien né,
Secouant des branches fleuries,
Souriait tout enrubanné
Dans la fraîcheur des bergeries,

Et le soir sous les marronniers,
Pressait la belle qui menace,
Mince dans sa robe à paniers,
Comme une anguille dans sa nasse.

Siècle heureux, de bisque nourri,
Dont la morale sans lisières
Se consolait des du Barry.
Avec la vertu des rosières !

Comme on prenait des airs penchés
Pour mener paître dans la plaine
Quatre moutons endimanchés
Dont on avait frisé la laine !

Et comme, à l'ombre des ormeaux,
C'était une charmante chose
D'entendre au loin vos chalumeaux,
Bergers blonds en culotte rose !

Pour fuir la cour du roi Pétaud
Ou les croquants de mince étoffe,
On emportait, dans son château,
Son singe — avec son philosophe ;

Et c'était fête tous les jours,
Grâce aux amabilités jointes
Du petit chien qui fait des tours
Et de l'abbé qui fait des pointes.

Oh ! les soupers sur les balcons,
Les soupers fins où la campagne
Semblait, au travers des flacons,
De la couleur du vin d'Espagne !

Oh ! l'esprit, oh ! les bons caquets,
Saupoudrés de littérature,
Quand on montait par les bosquets
Vers quelque temple à la Nature !

L'ombre parfois faisait oser :
Sous l'abri des grottes opaques,
On entendait plus d'un baiser...
Mis sur le compte de Jean-Jacques ;

Les vers luisants dans les gazons
Brillaient comme des émeraudes ;
Le vent emportait les chansons ;
La nuit mouillait les têtes chaudes.

Et la bouteille aux larges flancs,
Où l'araignée a mis ses toiles,
Pour les convives chancelants,
Doublait le nombre des étoiles.

Mais brusquement le poète cesse ses pointes, ses traits et ses éclats de rire : il nous montre sur l'horizon une rouge silhouette, celle du bourreau. La pastorale finirait-elle en drame ? On le croirait à entendre le couplet qui suit, couplet morne, couplet dégrisé, qui tranche sur les autres comme un coup de cymbale sur une broderie de hautbois, sur une gamme de flûtes.

II

Hélas ! hélas ! au gouffre ouvert
Tous sont tombés : — pas un qui bouge !
Un soir, à l'heure du dessert,
Vint à passer l'homme au bras rouge !

Eh bien, malgré l'homme au bras rouge et le gouffre ouvert, ne sombrez pas la voix, n'attristez pas outre mesure l'expression du regard et du visage. Contentez-vous de glisser un peu de gravité passagère dans le mouvement : au pied de l'échafaud, ces gens-là ne pensent pas à la mort ; ils ne songent qu'à conserver les grâces de leur politesse et qu'à faire les honneurs de leur esprit à leurs compagnons de charrette. Enveloppez les derniers

vers d'un nuage, si vous le voulez, mais que ce soit d'un nuage de poudre, plutôt que de tristesse.

Ils se levèrent sans effort,
Le calme au front, l'orgueil dans l'âme,
Doux et polis devant la mort
Comme auprès d'une grande dame.

Le jeune au vieux cédait le pas
Avec des grâces enfantines ;
L'urbanité de leur trépas
Fit un salon des guillotines.

On eût dit, à les voir venir
Vers les sanglantes boucheries,
Qu'ils récitaient, pour mieux finir,
L'oraison des galanteries ;

Et leur tête en ces jours ardents
Où le peuple agitait sa foudre,
Tomba, — le calembour aux dents, —
Avec un nuage de poudre[1].

Nous recommandons aux diseurs d'éviter, dans cette dernière partie, toute interprétation trop dramatique ; d'ailleurs le vers facile et sceptique du poète ne les suivrait pas dans une interprétation si contraire à leur rythme.

Lorsque le vers de huit pieds se balance en équilibre sur la césure après le quatrième pied, il possède un rythme parfait, mais il offre aussi la ressource de pouvoir déplacer librement la césure pour communiquer au vers le mouvement, l'agitation, l'inquiétude. La strophe de quatre vers ne permet guère les grands mouvements : en l'augmentant, on augmente sa puissance.

1. Louis Bouilhet, *Dernières Chansons*.

Nous avons vu dans Victor Hugo à quel souffle, à quelle puissance d'émotion le vers de huit pieds, répété dix fois dans une strophe, peut atteindre, par l'accumulation des rythmes, l'accélération des mesures : entre la strophe de dix vers et celle de quatre, celle de cinq marque une gradation intéressante. Nous en donnerons pour exemple un poème de François Fabié, qui a pour titre : *Chanteclair*.

CHANTECLAIR

C'était bien le vrai coq gaulois,
A l'œil rouge, à la crête altière,
Avec des ergots de trois doigts,
Dont il labourait la poussière
Et les chairs aussi quelquefois.

Il avait une voix sonore,
Aussi puissante qu'un clairon,
Qui remplissait avant l'aurore
La ferme, où tout dormait encore,
Depuis le chien jusqu'au patron.

Alors il se levait, superbe,
Lustrait son panache vermeil,
Son cou doré comme une gerbe,
Puis menait ses poules dans l'herbe,
Avant le lever du soleil.

Et comme il faisait sentinelle,
Dressé sur ses ergots de fer.
Jamais, quand il battait de l'aile,
Il n'aurait fermé sa prunelle,
Ce petit-fils de Chanteclair !

Il déjouait toutes les ruses
De maître Renard, l'aigrefin,
Et quelquefois surpris, soudain,
Il se battait contre les buses
Et restait maître du terrain.

Et quels airs de tranche-montagne,
Quels *Te Deum* à son retour !
Jamais, en revenant d'Espagne,
Les paladins de Charlemagne
N'ont autant corné sur l'Adour.

Aussi, pour payer sa victoire,
Si la fermière à pleine main
Versait le mil en sa mangeoire,
Il trouvait le prix dérisoire,
Et n'en daignait toucher un grain.

Regardant picorer ses femmes,
Il se tenait droit sur le seuil,
Des feux éclataient dans son œil,
Et sur son cou, comme des lames,
Ses plumes se dressaient d'orgueil.

* * *

Il déroulait un monologue
Émaillé de plus d'un juron,
Et se récriait d'un ton rogue,
Si le chat noir ou le gros dogue,
Trop près de lui tournaient en rond.

Au demeurant tendre et fidèle,
— Malgré ses airs de Capitan —
Autant que peut l'être un sultan ;
Aimant ses femmes pêle-mêle,
Surtout jamais ne les battant.

Quand il flairait quelque pillage,
Cambré comme un tambour-major,
Il les menait par le village,
Et, pour se faire ouvrir passage,
De temps en temps sonnait du cor.

Et n'eût-il fait de la poussière
Jaillir qu'un grain de chènevis,
Il rappelait la troupe entière,
Et la poule noire était fière
D'avoir su couver un tel fils.

. . .

Mais il avait le défaut grave
De ne pas souffrir de rivaux ;
Il s'en allait par les hameaux,
A la fin d'y trouver un brave,
A qui l'on put dire deux mots.

Et comme à chaque Capitole
S'ouvre un gouffre de Tarpéia,
Notre coq si fort batailla,
Il montra tant de valeur folle
Que de sa vie il le paya.

Surpris enfin, au fond d'un bouge,
A rosser le coq d'un fermier,
Il laissa sous un froid acier
Ses ergots et sa crête rouge,
Ses éperons et son cimier.

Il revint de cette aventure
Noir de boue et de sang vermeil ;
Il se cacha loin du soleil,
Refusa toute nourriture,
Et ne chanta plus le réveil.

J'entendis Achille, en sa tente,
Qui pleurait d'avoir trop vécu,
Et, pour hâter sa mort trop lente,
Je pressai sur lui la détente
Et foudroyai ce roi vaincu.

Le plomb fit jaillir sa cervelle,
Un cri mourut dans son gosier,
Et je crus voir que sa prunelle,
En se fermant comme son aile,
Clignait pour me remercier.

Toute la ferme fut en fête ;
Le cadavre fut trouvé bon.
Moi, je versai, baissant la tête,
Deux pleurs sur ce coq assez bête
Pour vouloir mourir en Caton.

*
* *

Vous n'avez pas l'âme chrétienne ;
Vaincu, pourquoi vouloir mourir ?
L'existence vaut qu'on y tienne,
Dit-on ; et, quand elle est ancienne,
La honte ne fait plus souffrir !

Soit, j'y consens ! baisons la chaîne,
Subissons la rougeur au front,
Vivons frères, malgré l'affront !
La lutte est loin d'être prochaine,
Et nos ergots repousseront.

En attendant, toi je t'honore,
O coq, emblême des aïeux,
Toi qui, comme un clairon sonore,
A la terre annonçais l'aurore,
Ainsi que l'alouette aux cieux.

C'est comme toi que nos ancêtres,
Par le sort trahis quelquefois,
Plutôt que de subir des maîtres,
Sous l'ombrage profond des hêtres,
S'en allaient mourir autrefois [1].

1. F. Fabié, *Poésies*, 1880-1887.

Le vers de huit pieds convient merveilleusement à cette petite épopée domestique, qui se hausse, vers la fin, jusqu'aux plus nobles accents ; elle offre au diseur de la couleur, du relief, du pittoresque ; on dirait un excellent tableau d'un de nos meilleurs animaliers, avec cette différence qu'un peintre, même en accumulant l'observation et les couleurs, ne nous fera pas voir si bien, si près, ce héros de la basse-cour que nos ancêtres aventureux ont, dans un moment de cette humour dont ils ne se départaient jamais, même au fort des plus héroïques prouesses, juché sur leurs étendards vis-à-vis des aigles romaines solennelles et muettes.

Un conseil : si vous dites cette poésie, nous vous conseillons de la dire souvent, car railleuse à demi, attendrie, indulgente aux prouesses amoureuses du sultan de la basse-cour, puis subitement haussée jusqu'aux mâles pensées, mêlant avec saveur le fin sourire aux réflexions subitement profondes, elle est bien de notre race, elle a bien le goût de notre terroir ; si vous la dites, ne vous laissez pas emporter, dès les premiers vers, par le rythme déjà très marqué. Amusez-vous d'abord à camper le « petit-fils de Chanteclair » : marquez discrètement le rythme, puis augmentez graduellement la rapidité du débit, que vous ralentirez après le tragique dénouement qui coûte la vie au héros.

Les réflexions qui terminent doivent être dites sur un mouvement plus lent, mais tout aussi marqué. N'élargissez pas outre mesure, comme s'il s'agissait d'alexandrins.

CHAPITRE IX

DU VERS ALEXANDRIN

Un des plus intelligents reporters de ce temps-ci, qui est, à ses heures, auteur comique et poète, Georges Docquois, verveux, souple et spirituel, lorsqu'il veut s'en donner le temps, a écrit sur l'alexandrin une fantaisie en vers burlesques, qui ne manque pas de sel et qui mettra un peu de gaîté dans ce débat sérieux. Ce poème, en même temps qu'il est un réquisitoire contre l'alexandrin, renferme un panégyrique en faveur du vers de huit pieds. Peut-être les délicats s'offusqueront-ils de certains traits un peu gros qui s'y rencontrent; nous ne le citerons que parce qu'il énumère, résumés pittoresquement, quelques-uns des griefs que, de longue date, on a formulés contre l'alexandrin solennel.

La nuit dernière, l'air bourru,
L'alexandrin m'est apparu.

Dans la profondeur des ténèbres
Blanchoyaient ses douze vertèbres.

Près de la porte du salon,
Il se dressait long, — combien long ! —

Et long ainsi, comme une lance,
D'abord, il garda le silence.

Mais, malgré qu'il restât muet,
Sa noble bouche remuait ;

Et ce remûment, sur son masque,
Faisait un clapotement flasque.

Et je pensais : « Qu'est-ce donc là ? »
Quand, à la fin, il me parla :

« Je fais chez toi, dit-il, écoute,
Une démarche qui me coûte ;

Une démarche, en vérité,
Qui coûte fort à ma fierté.

Mais, tant pis ! sans parole oblique,
Nous deux, il faut que l'on s'explique,

Et qu'on sache, pour en finir,
L'un et l'autre à quoi s'en tenir !

Or donc, au fait... Tu me délaisses ;
Et, ce faisant, cher, tu me blesses ;

Car moi je suis un potentat
Dont il sied que l'on fasse état ;

Car je suis le seul architecte
Qu'il importe que l'on respecte ;

Car, harmonique et sans défaut,
Nul autre sur moi ne prévaut ;

Car je suis le roi, quoiqu'on die
Au royaume de prosodie ;

Car, sibyllin et solennel,
Je suis, tu le sais, éternel ;

Car je suis la forme et le nombre,
Et le reste rampe à mon ombre ;

Car sans plus de brouillamini... »
« — Ah ça ! voyons, as-tu fini ? »

Lui criai-je avec véhémence.
« — Non, répondit-il, je commence !

Et peux-tu me faire un grief
De ne jamais me montrer bref,

Puisque je suis long par essence,
Et qu'est là ma magnificence.

Car... » « — Encor ? » « — Mais oui ! je reprends :
Car je suis le plus grand des grands,

Et c'est grâce à moi que Malherbe
Fut et demeurera superbe.

Et c'est grâce à moi que Hugo
Devint glorieux tout de go !

J'en passe, et des meilleurs, du reste,
Et viens à toi, rimeur modeste ;

Et viens à toi, qui, sans égard,
Sembles m'avoir mis au rancart,

Et depuis des ans t'accommodes
Exclusivement d'octopodes !

Allons, voyons, raisonne un peu,
Si toutefois cela se peut !

De ce mètre de pacotille,
Qui si bêbêtement scintille

Et fait huit fois un petit saut
Sur ses huit pattes, comme un sot;

De ce mètre qui nous opprime
Par un trop prompt retour de rime

Et qui, ne sachant ce qu'il dit,
Sans valeur comme sans crédit,

Fracasse, tracasse et jacasse,
Plus ridicule que cocasse ;

De ce vers vilement actif
Et méchamment expéditif,

De ce vers aboyeur et rogue
Tout au plus bon pour monologue,

Et qu'on fait si facilement
Que c'en est un écœurement,

De ce vers enfin, somnifère,
Dis, franchement, que peux-tu faire? »

« — J'en fais, dis-je, selon mes vœux
Strictement tout ce que je veux :

Je tiens sa mesure parfaite
Pour le deuil, comme pour la fête.

Pour qu'il soit le plus excellent,
Il n'y faut qu'un peu de talent.

Il est malin, il est attique,
Il est au besoin pathétique.

Il va du zénith au nadir
Et, — je m'en vais t'abasourdir, —

Aussi lumineux que le prisme,
S'il est plein d'un réel lyrisme,

Tout petit qu'il est, par ma foi,
Il est souvent plus grand que toi :

« Mignonne, allons voir si la rose
« Qui, ce matin, avait déclose

« Sa robe de pourpre au soleil... »
Etc.;

L'exemple est bien choisi, et Ronsard vient ici, en effet, très à point. Essayons cependant de répondre à ce réquisitoire jovial...

Notre alexandrin a une détestable réputation en France et hors de la France; c'est le cauchemar des philologues étrangers : on lui reproche son rythme, monotone, invariable, précis, étiqueté. Il n'a pas de longues, pas de brèves, dit-on. Nous ferons remarquer d'abord que le manque de rythme reproché au vers alexandrin est commun à tous les autres vers. Si douze pieds n'ont pas de rythme, comment six ou huit pieds peuvent-ils en renfermer? Ensuite ce manque de variété dans le rythme reproché par les étrangers à notre alexandrin n'est, à vrai dire, qu'une mobilité trop grande et une variété de rythme trop large pour permettre à des oreilles inexpérimentées de retrouver la mesure. Ce que les étrangers reprochent à notre alexandrin, en réalité, ce n'est pas le manque de rythme, c'est la loi suivant laquelle s'organise son rythme, loi que nous ne pouvons pas donner, comme on l'a vu dans un chapitre précédent, puisqu'elle dépend exclusivement de l'idée, de la logique et du goût.

En France, ce qu'on reproche à l'alexandrin, c'est sa souplesse, son élasticité, sa variété, qui le rendent propre à tout ce qu'on exige de lui. L'alexandrin contient tous les vers dont il est le multiple ou qu'il dépasse par le nombre de pieds. C'est le vers de la tragédie, c'est celui de l'épopée; mais, s'il fallait être sévère, aucun vers français n'a pu se renfermer complètement dans les limites d'un genre. L'alexandrin a été le vers d'Agrippa d'Aubigné, Ronsard, Malherbe, Corneille, Racine, Voltaire, Lamartine, Victor Hugo; mais, au moyen âge le vers de huit syllables a servi successivement pour *la Passion du Christ* et le roman de *Renart*, pour la *Vie de saint Léger* et la farce de *Patelin*. Ronsard, Baïf et Bel-

leau l'ont employé ; quant à Victor Hugo, on connaît, par plusieurs exemples, la force qu'il est parvenu à accumuler en lui par la répétition et l'accumulation en odes.

Quant au vers de sept syllabes, il est aussi bien celui de Scarron, de La Fontaine que celui de Victor Hugo ou de Richepin, de même qu'il avait été celui des novateurs du XVIe siècle, comme il a été celui des poètes légers du XVIIIe.

Nous ne pouvons faire un grand grief aux étrangers de ne pas rendre justice à notre alexandrin ; mais nous trouverions vraiment étrange qu'un poète ou un lecteur français ne rendissent pas à ce vers la stricte justice qui lui est due.

L'alexandrin, malheureusement pour sa réputation, est le vers à tout dire plus encore que Maître Jacques n'est l'homme à tout faire dans l'Harpagon de Molière. Et, quand nous songeons aux reproches qu'un poète ingrat, dans un moment d'humeur, lui adresse, il nous semble entendre ceux qu'un mari à l'esprit inquiet, avide de changement, d'imagination exigeante, adresse à la femme parfaite qui est son épouse. Elle met l'ordre dans sa maison sans en bannir la gaîté, elle se fait belle et accueillante pour ses hôtes ; son mari la trouve toujours docile, empressée à remplir ses désirs ; pour lui plaire, elle s'ingénie à se transformer, même à dépouiller de temps à autre la dignité rigide de l'épouse, à vouloir n'être qu'une maîtresse... Vains efforts ! L'époux court à une autre qui n'a ni cette grâce, ni ces vertus, mais qui possède cet énigmatique attrait d'être « une autre ».

Le poète est semblable à l'époux volage. L'alexandrin traduit toutes ses pensées, les folles, les sérieuses, les

puissantes et les délicates, épouse toutes ses querelles, excelle à reproduire toutes les nuances de son émotion, tous les mouvements de la passion ; vains efforts! Il le délaisse le plus souvent pour un vers qui ne le vaut pas.

Les panégyristes sont aussi exagérés dans leurs adorations que les détracteurs dans leurs mépris : nous voudrions tâcher de faire exception à la règle ; cependant nous devons reconnaitre ici que les méfaits reprochés à l'alexandrin sont imputables aux seuls mauvais poètes qui en ont usé, abusé, qui l'ont revêtu de toutes les défroques et de tous les masques. La forme même de notre tragédie classique est condamnable. Tandis que, dans la tragédie grecque, on rencontre une variété suffisante de mètres, la nôtre est implacablement vouée à la même mesure.

La seule preuve de vitalité, de puissance, de souplesse et de beauté que nous voulions donner de l'alexandrin, c'est qu'il résiste à l'abus inconsidéré qu'on a fait de lui pour tous les tons et toutes les gammes de la passion et du sentiment ; nous croyons ne pas être dans le faux en disant que là où il a victorieusement résisté, tout autre mètre aurait infailliblement et piteusement succombé. Et il est, certes, assez piquant de voir actuellement des artistes d'un incontestable talent, comme M. Jean Moréas, après s'être jetés à corps perdu dans les voies nouvelles, dans les sentiers non encore battus, après avoir tenté des rythmes nouveaux, des coupes inaccoutumées, revenir au grand vers classique, à celui de Racine, de Chénier, de Lamartine, de Vigny et de Hugo, à l'alexandrin de coupe connue, mais de rythmes infinis et d'expression toujours nouvelle.

LIVRE III

LA DICTION EXPRESSIVE

CHAPITRE I

SUR LA DICTION EXPRESSIVE EN GÉNÉRAL

Nous supposons que ceux qui ont bien voulu nous suivre jusqu'ici, et mettre en pratique nos conseils soient en état d'établir de l'ordre dans un texte et d'en analyser le rythme, de l'accentuer ou de l'atténuer, de le précipiter ou de le ralentir, suivant l'intérêt du morceau ; il ne leur reste plus maintenant qu'à couronner le travail en y ajoutant l'expression. Ici les difficultés grandissent, et l'art devient plus difficile ; Sully-Prudhomme a écrit ces beaux vers parmi beaucoup d'autres :

> Deux hommes sont montés sur la haute falaise :
> Ils ont fermé les yeux pour écouter la mer.
> « J'entends le paradis pousser des clameurs d'aise... »
> — « Et, moi, j'entends gémir les foules de l'enfer. »
>
> Alors, épouvantés des songes de l'ouïe,
> Ils ont rouvert les yeux sous le même soleil.
> L'Océan sait parler selon l'âme et la vie,
> Aux hommes différents, avec un bruit pareil.

C'est un privilège des voix de la nature de pouvoir dire plusieurs choses à des hommes différents avec des

« bruits pareils », et de satisfaire le sentiment intérieur particulier de ceux qui l'écoutent attentivement : la musique partage aussi ce privilège.

La sonate de Beethoven, intitulée *Au clair de lune*, peut, à la rigueur, évoquer pour ceux qui en connaissent le titre un ciel pur sous la clarté lunaire : pour l'un, elle symbolisera naturellement l'apaisement d'une âme sans conflits, sans passions; pour l'autre, elle évoquera l'apparition d'un lac tranquille, sur lequel une voile glisse sans bruit et sans effort; à un troisième, elle donnera l'impression poignante d'une tristesse qui n'a même plus la force d'élever sa plainte.

Longtemps, dans les commencements de notre initiation au génie de Wagner, nous avons eu, avec une précision extraordinaire, la vision suivante en écoutant l'ouverture des *Maîtres chanteurs* ; — le mot vision n'est pas trop fort, — à mesure que les mélodies chantées par le hautbois, les violons et les violoncelles, — abstraction faite du commencement et de la fin de l'ouverture où les cuivres ont un rôle décisif, — à mesure que ces mélodies gracieuses et naïves engendrées les unes par les autres, et capricieusement enlacées, se déroulaient pour nos oreilles, il nous semblait assister à l'éclosion subite de fleurs splendides qui naissaient et mouraient dans le même instant, aussitôt renouvelées par d'autres aussi belles, unies et mêlées inextricablement suivant un harmonieux caprice et le goût le plus sûr. D'autres, en même temps que nous, y voyaient ce que le poète avait voulu réellement y peindre, un modèle, des essais naïfs et une satire.

Peut-être, à l'origine, le cri, cet humble ancêtre du chant et de la parole, a-t-il participé à ce vague d'ex-

pression qui est le grand charme de la nature et de la musique. Aussi les premiers hommes, pour échapper à cette imprécision qui, dans le langage, serait un grand défaut, accompagnaient-ils leurs cris de gestes des mains, d'expression des yeux, d'attitudes du corps, plus significatives en elles-mêmes que le cri inarticulé, pauvre de mélodie, pauvre de signification.

Sully-Prudhomme — on ne se plaindra pas que nous citions ici trop souvent les poètes —, a exprimé fort heureusement l'enfance du langage naturel, dans cet éloquent poème où nous trouvons ces vers d'une vue si profonde.

Les hommes se parlaient sans un langage appris :
La peine et le plaisir s'exhalaient dans les cris;
La terreur bégayait des prières farouches;
Le soupir échangeait les âmes sur les bouches;
Dans le rire éclatait l'étonnement joyeux,
Et le discours trahi s'achevait dans les yeux;
Peut-être au bord des eaux seul et baissant la tête,
Quelque sauvage enfant qu'on eût nommé poète,
Las de son ignorance et plein d'un vague ennui,
Sollicitait les joncs à pleurer avec lui.

Aujourd'hui, la parole a gagné tout ce que le geste primitif a perdu : les mots ont revêtu les idées et se sont multipliés avec elles, mais en même temps aussi le mode d'expression, la notation des mots s'est enrichie. Un exemple éclairera notre pensée. En consultant les textes anciens, nous n'y trouvons mention que de trois ou quatre couleurs au plus : le blanc, le noir, le rouge, le jaune et peut-être le bleu. A ces couleurs sont venues s'ajouter les couleurs complémentaires dans les ouvrages écrits en des temps moins reculés ; depuis, la gamme des couleurs s'est

enrichie de demi-teintes, de nuances, de dégradations dont la liste s'augmente tous les jours.

Ce qui s'est produit dans le domaine des couleurs s'est aussi produit dans le domaine moral : la gamme des sentiments s'est prodigieusement enrichie et compliquée, à mesure que le monde vieillissait...

Or les mots ne suffisent pas à traduire des sentiments, à exprimer un état d'âme. Supposez un moment qu'on vienne dire à quelqu'un :

« Vous êtes nommé chevalier de la Légion d'honneur. »

Si la personne en question ne devait exprimer toute sa pensée qu'avec des mots, elle dirait en cas de surprise (à supposer que ce fût une personne modeste, et qui ne s'imaginât pas avoir droit aux faveurs du Gouvernement) :

« Est-il possible qu'on décore un homme comme moi, dont les efforts, à coup sûr, ne méritaient pas une distinction aussi enviable... » etc., etc.

Faisons parler maintenant le décoré présomptueux... On peut se le figurer plein d'ironie joyeuse, et s'exprimant ainsi : « Est-il possible qu'on ait enfin rendu justice à un homme qui le méritait... »

Supposons encore qu'à ces deux personnages un juge d'instruction déclare brusquement :

« Messieurs, vous êtes accusés d'un crime. »

Tous deux aussitôt de bondir et de se récrier :

« Est-il possible que des misérables se permettent de suspecter », etc..., etc...

Dans la réalité, au moins pour les deux premiers cas, nos deux sujets peuvent économiser les longues phrases et s'en tirer avec ces simples mots :

« Est-il possible??? »

Dans le premier cas, cette phrase sera dite avec une nuance de confusion modeste ; dans le second, avec une pointe de dédain, et dans le troisième avec une explosion d'indignation.

C'est ce fait vulgaire que Quintilien a traduit dans les mots suivants : *Vocis mutationes totidem sunt quot animarum* (Les nuances de la voix sont aussi nombreuses que celle des sentiments).

Nous étudierons d'abord la voix comme expression du sentiment.

CHAPITRE II

LE TIMBRE DE LA VOIX

Dans la voix, ce qui frappe d'abord avant toute réflexion, c'est le timbre. Tout le monde sait ce qu'est une voix sourde ou une voix sans timbre et une voix timbrée.

Dans un instrument de musique, le timbre est caractérisé par le nombre, la qualité et le rapport des harmoniques.

Le timbre de la flûte, instrument aux sons mous, sans force et pauvre en harmoniques, est bien loin de ressembler à celui des instruments à cordes aux sons expressifs, riches et pénétrants ou encore à celui de la clarinette, qui ne contient que des harmoniques impaires.

Or, parmi les voix humaines, il en est qui ont le caractère de la flûte, d'autres qui rappellent le timbre de la clarinette, d'autres qui ont le charme et la gravité du violoncelle.

De plus, chaque voix est susceptible de changer de timbre suivant la nature des sons qu'elle rend et sous l'empire des diverses émotions qu'elle traduit.

Donc la voix humaine a cet avantage immense sur tous les autres instruments d'expression de pouvoir changer de timbre à volonté.

M. Legouvé distingue cinq ou six voix, parmi lesquelles, la voix d'or, la voix d'argent, la voix de velours, la voix

d'airain, etc. Il a raison, et de pareilles distinctions sont légitimes. Sganarelle n'a pas la voix de Valère : la voix d'une ingénue est loin de ressembler à celle de Dorine, la servante délurée qui a ses coudées franches, la répartie prompte et l'esprit de décision ; et vous n'imaginez pas le timbre de la voix de Scapin fertile en fourberies, en expédients, pareille à celui de Vadius, le pédant lourd et bouffi.

Un bon diseur, comme un musicien qui connaît son orchestre, en lisant un morceau, devine à merveille la voix qui convient à son interprétation. Il y a des indications qui ne trompent jamais. Supposons que vous ayez à dire *Neiges d'Antan* de Bouilhet, poème déjà cité au cours de la seconde partie de ce livre ; il y a dans ce morceau comme des gammes de légèreté et de délicatesse. Ou vous êtes un mauvais diseur et vous choisissez pour ces gammes la plus lourde des voix, celle qui rappellerait le trombone, instrument qui convient aux notes lancées énergiquement et tenues, mais peu propre aux tours de souplesse, ou vous êtes un diseur susceptible de goût et vous confiez l'interprétation de ce morceau à cette partie de votre voix qui a la légèreté du violon avec la douceur de la flûte. Passons de cette poésie à la lamentation suivante de Georges Rodenbach, le poète mort trop jeune, sans avoir donné la mesure complète de son talent :

I

Quelque chose de moi, dans les villes du Nord,
Quelque chose survit de plus fort que la mort.

En leurs quartiers lépreux qu'affligent des casernes,
Quelque chose de moi pleure dans les tambours.

Et par les soirs de pluie, en leurs mornes faubourgs,
Quelque chose de moi brûle dans les lanternes,

Et tandis que le vent s'exténue en reproches,
Quelque chose de moi meurt déjà dans les cloches.

II

Une surtout, la plus triste des villes grises,
Murmure dans l'absence : « Ah ! mon âme se brise. »

Murmure avec sa voix d'agonie : « Aimez-moi ! »
Et je réponds : « J'ai peur de l'ombre du beffroi,

J'ai peur de l'ombre encor de la tour sur ma vie,
Où le cadran est un soleil qu'on crucifie. »

La voix reprend avec tendresse, avec émoi :
« Revenez-moi ! Aimez mes cloches, aimez-moi ! »

Et je réplique : « Non ! les cloches que j'écoute
Sont les gouttes d'un goupillon pour une absoute.

La voix s'obstine, encor plus tendre : « Aime mes eaux ;
Remets ta bouche à la flûte de mes roseaux ! »

Mais je réponds : « Non ! les roseaux dont l'eau s'encombre
Sont des flûtes de mort où ne chante que l'ombre. »

En lisant ces vers empreints d'une mélancolie sans appel, sans espoir, on dirait que le poète a eu conscience, quand il les écrivait, de la fin prématurée qui lui était réservée. Ils expriment le même amour que les anciens Grecs nourrissaient pour la lumière ; mais quelle différence dans l'expression : ici les regrets se font jour moins nettement, moins ouvertement, mais ils sont tout aussi profonds ; dans la plainte, un pressentiment surnage, vague et douloureux ; quand le poète affirme que quelque chose de lui « survit plus fort que la mort, » c'est son amour pour la vie, son horreur des ténèbres, son culte pour le

soleil qu'on crucifie, qu'il proclame; quand il sent que quelque chose de lui meurt déjà dans les cloches, c'est la lamentable dégradation que chaque jour apporte en lui qu'il déplore, et il la déplore à la manière d'un être sans force, d'un malade agonisant, pour qui déjà l'horizon s'enténèbre.

Pour rendre tous ces sentiments enfouis dans la compréhension des mots, dans les sonorités grises et amorties des syllabes, voilez le timbre de votre voix, donnez-lui le son couvert qu'on donne pour les cérémonies funèbres aux cymbales en les recouvrant d'un lambeau de crêpe. La moindre sonorité détonnerait étrangement et grossièrement dans les plaintes, obscurément exprimées à dessein, du poète.

Pour procéder par contrastes, lisons ensemble maintenant la délicieuse et divine poésie de Leconte de Lisle qui a pour titre :

DANS LE CIEL CLAIR

Dans le ciel clair rayé par l'hirondelle alerte,
Le matin qui fleurit comme un divin rosier
Parfume la feuillée étincelante et verte
Où les nids amoureux, palpitants, l'aile ouverte,
A la cime des bois chantent à plein gosier,
Le matin qui fleurit comme un divin rosier
Dans le ciel clair rayé par l'hirondelle alerte.

En grêles notes d'or sur les graviers polis,
Les eaux vives filtrant et pleuvant goutte à goutte
Caressent du baiser de leur léger roulis
La bruyère et le thym, les glaïeuls et les lys;
Et le jeune chevreuil, que l'aube éveille, écoute
Les eaux vives filtrant et pleuvant goutte à goutte
En grêles notes d'or sur les graviers polis.

Le long des frais buissons où rit le vent sonore,
Par le sentier qui fuit vers le lointain charmant
Où la molle vapeur bleuit et s'évapore,
Tous deux, sous la lumière humide de l'aurore,
S'en vont entrelacés et passent lentement
Par le sentier qui fuit vers le lointain charmant
Le long des frais buissons ou rit le vent sonore.

La volupté d'aimer clôt à demi leurs yeux ;
Ils ne savent plus rien du vol de l'heure brève ;
Le charme et la beauté de la terre et des cieux
Leur rendent éternel l'instant délicieux,
Et dans l'enchantement de ce rêve d'un rêve
Ils ne savent plus rien du vol de l'heure brève ;
La volupté d'aimer clôt à demi leurs yeux.

Dans le ciel clair rayé par l'hirondelle alerte,
L'aube fleurit toujours comme un divin rosier ;
Mais eux, sous la feuillée étincelante et verte,
N'entendront plus un jour, les doux nids, l'aile ouverte,
Jusqu'au fond de leur cœur chanter à plein gosier
Le matin qui fleurit comme un divin rosier,
Dans le ciel clair rayé par l'hirondelle alerte[1].

Avant toute pensée, avant toute image, il y a surtout ici une symphonie et douce et mélodieuse et évocatrice pour ceux qui ont l'amour des jolies sonorités, des mots chuchotés et frissonnés plutôt que prononcés. Un musicien emploierait pour l'orchestrer les notes les plus caressantes du cor anglais, les lointains effets du cor d'harmonie et les trémolos légers des notes aiguës des violons. Faites avec votre voix ce qu'un musicien ferait avec son orchestre. Ce n'est qu'une question d'étude, d'exercices journaliers et d'assouplissements incessants. Dans cet

1. Leconte de Lisle, *Poèmes tragiques*.

ordre d'idées, une sérieuse étude de La Fontaine vous sera très utile et même indispensable. Son champ est aussi grand que l'univers. Toutes les voix de la création chantent dans son œuvre. Étudiez-vous à les reproduire : si vous n'y parvenez pas, vous n'aurez pas perdu pour cela le temps que vous lui aurez consacré. A le fréquenter vous aurez acquis une certaine dextérité, le goût des nuances délicates et la volonté de les interpréter : c'est déjà beaucoup.

Il faut plaindre les acteurs ou les diseurs qui, ayant reçu de la nature un organe puissant, se laissent aller pour un oui ou un non au plaisir de donner libre cours à toute la force de leurs cordes vocales. Ils en arrivent à ne plus se préoccuper que de frapper fort, au lieu de frapper juste, selon le mot de Molé. Adieu, alors, l'intelligence, la netteté, l'agrément, la variété de la diction. Toutes ces qualités maîtresses font place aux hurlements, aux *coups de gueule*, et, le pis, c'est que le gros public s'y laisse volontiers prendre ; mais les connaisseurs, qui ont l'oreille délicate et dont le jugement s'impose quand il s'agit d'une durable réputation, apprécient à leur juste valeur ces manifestations de force brutale. Ceux dont nous parlons, qu'ils interprètent Marot, Ronsard, Racine, Musset, Lamartine, Hugo ou Sully-Prudhomme, sortent tous les cuivres de leur voix et ne s'estiment grands diseurs qu'après avoir assourdi les tympans, ébranlé les cerveaux et détraqué le jugement des auditeurs. Idéal tout au plus digne d'un ténor de province, mais révoltant, venant d'un homme qui a pour mission d'interpréter les chefs-d'œuvre de la pensée.

« Oh ! dit l'Hamlet de Shakespeare, cela me blesse

jusque dans l'âme d'entendre un robuste gaillard, à perruque échevelée, mettre une passion en lambeaux, voire en haillons, et fendre les oreilles de la galerie, qui généralement n'apprécie qu'une pantomine incompréhensible et le bruit. Je voudrais faire fouetter ce gaillard-là qui exagère ainsi le matamore et outrehérode Hérode. »

Il ne faut rien moins que le génie de Shakespeare et celui de Molière pour faire justice des braillards.

CHAPITRE III

DE L'INTENSITÉ DES SONS

Il y a une raison majeure pour proscrire dans la diction les hurlements continus, c'est que l'intensité de la voix est une indication de valeur dans l'expression de nos sentiments. L'émotion et la passion sont en nous à l'état de forces comprimées qui tendent à se faire jour suivant leur plus ou moins de puissance. Le cri, la clameur, sont les derniers termes d'une progression, d'une échelle de sentiments assez longue à parcourir et dont un diseur habile marquera tous les degrés. Avant de déclarer franchement son opinion à Oronte sur le sonnet à Philis, le Misanthrope tergiverse, hésite et par trois fois répète cette phrase : « Je ne dis pas cela », en l'appuyant de considérations détournées, plus pressantes à chaque reprise, qui aboutissent à cette explosion : « Franchement, il est bon à mettre au cabinet. »

Mais, avant d'en arriver là, le Misanthrope, quel que soit, du reste, l'amour qu'on lui suppose pour la vérité et la franchise, a dû se faire violence, livrer une foule de petits combats intérieurs, franchir l'obstacle qu'est sa bonne éducation, et les auditeurs ne peuvent se rendre compte des difficultés de la lutte que par l'intensité croissante de la voix et sa brutalité dans l'explosion.

Il y a un cas où l'intensité de la voix donne une indication tout aussi utile et plus complète encore, c'est celui de Géronte dans les *Fourberies de Scapin*. Dans *le Misanthrope*, Molière a pris soin de commenter son : « Je ne dis pas cela » ; le personnage a tout le loisir d'expliquer la portée de son refrain en accumulant réticences sur réticences. Alceste trouve le moyen d'intercaler dans son discours une théorie sur les limites dans lesquelles il est permis à un galant homme de se faire imprimer (les gens du monde devraient bien de temps à autre relire cette leçon du maître).

Géronte, au contraire, ne répond aux pressantes sollicitations de Scapin que par des interjections, des monosyllabes, des phrases courtes, parmi lesquelles ce cri spontané de mauvaise humeur, de dépit, de rage, de douleur, de désespoir : « Mais que diable allait-il faire dans cette galère ! » Il y a pour le diseur ou l'acteur une gradation indispensable à observer.

Dans *l'Aventurière* d'Émile Augier, l'acteur chargé du rôle de don Annibal, aventurier doublé d'un matamore qui veut se faire passer pour un homme de guerre, enfle la voix pour marquer son rôle, dès qu'il s'agit d'en imposer à son entourage, d'établir sa réputation d'homme de guerre ; mais, lorsqu'il menace sa sœur de tuer Fabrice au moyen d'une botte secrète, si d'un mot elle trouble les stipulations du contrat, le sire reprend sa voix naturelle, dépouillée de tout ce qui la grossissait, l'amplifiait et la faisait résonner, et ce retour à la voix ordinaire symbolise à merveille le gredin qui met bas sa défroque ordinaire son masque de parade et se montre froidement sous son véritable jour.

Le degré d'intensité de la voix est une indication merveilleuse de certains décors, de certaines obscurités. La voix représentative de certains états d'âme, de certaines situations ne parvient à les rendre que par un détail très simple en apparence, mais qui a, dans la réalité, une réelle valeur de signification. Nous expliquons notre pensée.

Tous nous avons souvent remarqué qu'instinctivement, sans calcul, sans préméditation, dès que nous entrons dans une église gothique un peu sombre, dans un lieu plongé dans l'obscurité, nous mettons immédiatement une sourdine et un voile à notre voix. Par suggestion, quelque chose de religieux et de mystérieux pénètre en nous. De même lorsque, par une nuit obscure, nous nous sommes perdus le long d'un ruisseau, sur la grande route blanche, dans les ténèbres, il ne nous est jamais venu à la pensée de troubler le recueillement et la sainteté du silence nocturne par un éclat de voix déplacé. Ces observations sont à la portée de tous. Alors pourquoi certains diseurs, pourquoi certains acteurs hurlent-ils les vers où l'on peint le calme des nuits, la douceur des soirs, le mystère poignant de certaines obscurités ? Pourquoi donner la même force à ce vers :

— Cette obscure clarté qui tombe des étoiles

et à ces deux autres :

— Nous nous levons alors et tous en même temps
Poussons jusques au ciel mille cris éclatants.

Pour suivre notre première pensée, au lieu d'entrer dans une basilique gothique où les vitraux changent les ondes du soleil le plus clair en clartés bleuâtres et la

gaieté en recueillement, pénétrez dans une de ces pauvres églises de campagne, blanchies à la chaux, où la lumière crue plonge dans les coins les mieux cachés et éclate en gammes étincelantes, le timbre de votre voix s'élèvera sans effort et ne différera pas de ce qu'il était avant votre entrée. Il y a ici plus que des lois psychologiques, il y a des lois physiologiques dont nous subissons irrésistiblement le joug. On n'en peut plus douter depuis les récentes découvertes qui ont prouvé surabondamment combien nous étions diversement affectés par l'ombre, la lumière solaire et les différentes couleurs du prisme[1].

Nous ne voulons pas nous étendre davantage sur cette question de l'intensité de la voix, qui touche de très près à celle du timbre, car varier l'intensité d'un son, la plupart du temps, c'est en varier le timbre; cependant, nous en avons dit assez pour prouver que l'intensité de la voix est une des formes de l'expression dans la diction et que, par conséquent, il ne faut la déployer qu'à bon escient et en connaissance de cause. Elle a ce désavantage immense d'avoir une signification aussi absolue que celle des trompettes, par exemple, dans l'orchestre.

Appliquez-vous donc à en restreindre l'emploi, comme le font les compositeurs habiles, qui réservent l'apparition de ces instruments aux marches nuptiales, aux appels majestueux des hérauts, aux chants de triomphe, ou aux moments dramatiques de la symphonie.

1. Un de nos amis, médecin de mérite, nous a raconté que, dans une usine de produits chimiques, dont les fenêtres étaient garnies de carreaux rouges, des rixes éclataient fréquentes entre les ouvriers : les vitres remplacées par d'autres de couleur bleue, les rixes cessèrent aussitôt pour reprendre dès qu'on eut remis les vitres rouges.

CHAPITRE IV

LES INTERVALLES DE LA VOIX

Avec le timbre des sons, ce qui est le plus significatif dans l'expression de l'émotion ou du sentiment, c'est l'intervalle que la voix humaine met spontanément entre ses différentes émissions. M. Combarieu, qui a traité magistralement toute cette partie du langage musical, écrit avec raison :

« Les intervalles jouent un très grand rôle dans la langue parlée. Ils lui donnent sa physionomie et sa vie, parce qu'ils représentent, eux aussi, des degrés de l'émotion. Les gens froids, lents à s'étonner, en usent peu ; les tempéraments vifs et impressionnables en mettent partout. Les méridionaux, dont le discours est souvent une mélodie facile à noter, multiplient et accentuent ces écarts d'intonation, signes de leur exubérance de sentiments. Ils ont en même temps, comme on sait, des aptitudes très grandes à la musique ; il y a entre ces deux faits un lien manifeste. Les grands orateurs, qui expriment d'ardentes convictions, se servent de leur voix comme d'un véritable instrument[1]. L'enthousiasme, le patrio-

1. On peut de même et plus justement dire que les musiciens tentent de se servir de leur instrument comme d'une véritable voix, suivant les sentiments qu'ils veulent traduire.

tisme, l'indignation sont des forces expansives et explosives, qui se transforment, mais ne se perdent pas et se retrouvent, soit dans le volume du son qu'elles provoquent, soit dans l'étendue du chant vocal qu'elles font parcourir.

« La harangue d'un sage, toute de modération et d'intelligence, peut se limiter à quelques notes du médium. Comparez-lui un meeting d'anarchistes, tous les degrés de l'échelle musicale y sont parcourus. L'observation des faits les plus simples montre que nous sommes tous musiciens en cela. L'annonce d'un mets succulent tire d'un gourmet deux : « Oh! oh! » à lèvres fermées, qui, comme ceux de Mascarille flagornant les Précieuses, sont très distants l'un de l'autre. Il est facile d'imaginer quelques-unes des innombrables circonstances où se reproduisent ces deux notes, dont l'écart est toujours fixé par l'intensité du sentiment. La colère, la gaieté, la haine, la menace, la peur, la souffrance, les affections agréables ou pénibles, les plus légers changements d'humeur, produisent de tels effets. »

Les exemples qui viennent à l'appui de cette théorie sont faciles à multiplier.

Ecoutez, par exemple, un juge lire une pièce de procédure. Il la lira *recto tono*, presque sans inflexions, sans nuances et sans que les intervalles de la voix s'écartent sensiblement les uns des autres. Entendez le même juge poser quelques questions à un accusé ; les intervalles seront déjà plus éloignés et, pour peu que ce magistrat mette de passion et d'acharnement dans son interrogatoire, vous entendrez les écarts de ses intonations grandir insensiblement jusqu'aux limites extrêmes dans les deux sens.

Dans *l'École des Maris* de Molière, Valère, ayant reconnu la bonne composition et la grosse naïveté de Sganarelle, se met en tête de s'en servir comme d'un messager pour Isabelle ; il le prie de vouloir bien fidèlement lui rapporter son langage. Voici la manière dont il s'exprime.

VALÈRE

... Oui, oui, je vous quitte la place ;
Mais je vous prie au moins, et c'est la seule grâce,
Monsieur, que vous demande un misérable amant,
Dont vous seul aujourd'hui causez tout le tourment,
Je vous conjure donc d'assurer Isabelle
Que si, depuis trois mois, mon cœur brûle pour elle,
Cette amour est sans tache, et n'a jamais pensé
A rien dont son honneur ait lieu d'être offensé.

SGANARELLE

Oui.

VALÈRE

Que, ne dépendant que du choix de son âme,
Tous mes desseins étaient de l'obtenir pour femme
Si les destins, en vous qui captivez son cœur,
N'opposaient un obstacle à cette juste ardeur.

SGANARELLE

Fort bien.

VALÈRE

Que, quoi qu'on fasse, il ne lui faut pas croire
Que jamais ses appas sortent de ma mémoire ;
Que quelque arrêt des Cieux qu'il me faille subir,
Mon sort est de l'aimer jusqu'au dernier soupir ;
Et que si quelque chose étouffe mes poursuites,
C'est le juste respect que j'ai pour vos mérites.

Dans ce dialogue, toutes les protestations de Valère doivent être appuyées par des inflexions très fortes, par des intervalles distants où se rencontrent des quintes, des quartes et même des octaves. Tout pousse Valère à donner une expression colorée et fortement nuancée : il est sous l'empire d'un amour contrarié par la jalousie stupide d'un tuteur; le malin plaisir de faire porter un message à un rival ridicule l'excite et l'anime; il est tourmenté en même temps de la crainte que Sganarelle ne transmette pas fidèlement ses paroles à Isabelle et qu'il en dénature le sens : ce lui est une raison de plus pour en mettre en relief tous les termes.

Sganarelle, touché de compassion pour un rival aussi modeste, qui rend si généreusement justice à ses mérites et se retire devant lui, se sent ému de compassion, tend les bras à Valère, le presse sur son cœur et se hâte d'aller s'acquitter du message dont il a été chargé pour Isabelle.

SGANARELLE

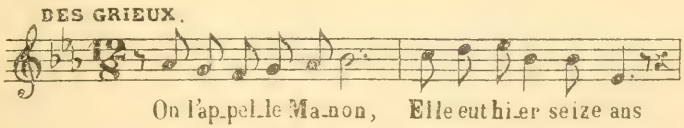
Jamais amant n'a fait tant de trouble éclater,
Au poulet renvoyé sans le décacheter,
Il perd toute espérance enfin et se retire.
Mais il m'a tendrement conjuré de te dire
Que, du moins, en t'aimant, il n'a jamais pensé
A rien dont ton honneur ait lieu d'être offensé,
Et que ne dépendant que du choix de son âme,
Tous ses désirs étaient de t'obtenir pour femme,
Si les destins en moi, qui captive ton cœur,
N'opposaient un obstacle à cette juste ardeur;
Que, quoiqu'on puisse faire, il ne te faut pas croire
Que jamais tes appas sortent de sa mémoire ;
Que quelque arrêt des cieux qu'il lui faille subir,
Son sort est de t'aimer jusqu'au dernier soupir :
Et que si quelque chose étouffe sa poursuite,
C'est le juste respect qu'il a pour mon mérite.

Sganarelle, ici, ne fait que rapporter les paroles d'un tiers, et l'acteur chargé de ce rôle a bien soin de transmettre les mots de Valère sans aucune notation, en se contentant de marquer la fin de chaque phrase par une simple chute de la voix. Ici en effet Sganarelle ne se préoccupe pas d'exprimer des sentiments d'amour, mais de transmettre intégralement le message de Valère : il travaille à se rappeler les mots qui composent ce message et non à rendre les sentiments qu'ils contiennent[1].

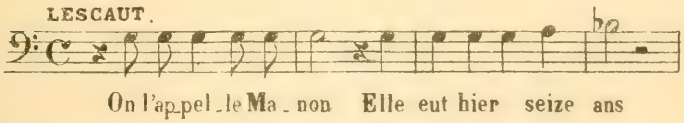
Les inflexions ne reprennent leurs intervalles habituels que dans les deux derniers vers où reparaît la personnalité de Sganarelle.

Ce sont ses propres mots ; et, loin de le blâmer,
Je le trouve honnête homme et le plains de t'aimer.

1. Dans *Manon* de Massenet, il y a une scène à peu près analogue que le compositeur a très justement notée et qu'on peut opposer à la scène de Molière. Le chevalier des Grieux, écrivant à son père pour lui faire part de son amour, relit sa lettre avant de la fermer. Il a mis dans cette lettre toute la chaleur de son âme, toute l'ardeur de son amour : il la lit comme il l'a écrite, avec passion. Voici la mélodie que le compositeur lui fait chanter



Lorsque, Lescaut survenant, Des Grieux lui donne la même lettre à lire, Lescaut qui n'est ni amoureux ni disposé à s'attendrir, lit la lettre sans y mettre de passion, presque sur la même note.



La notation, très logique, très justement observée, est d'accord avec les lois les plus rigoureuses de la diction.

Il y a, dans les *Contes du Lundi* d'Alphonse Daudet, une charmante fantaisie en prose qui a pour titre : *les Vieux*, dans l'interprétation de laquelle un diseur trouve matière à réflexions, à nuances et à succès. Alphonse Daudet s'y met en scène lui-même. Laissons-le parler :

« — Une lettre, père Azan ?

« — Oui, Monsieur ! ça vient de Paris.

« Ce brave père Azan ; il était tout fier que ça vînt de Paris. Pas moi ! Quelque chose me disait que cette Parisienne de la rue Jean-Jacques tombant sur ma table à l'improviste et de si grand matin allait me faire perdre ma journée. Je ne me trompais pas. Écoutez plutôt. »

Et la lettre commence : elle est charmante, égayée par des détails délicats dont l'imprévu amène un sourire attendri dans les yeux des auditeurs. Un ami du poète, retenu à Paris par des occupations, ou peut-être simplement par de petites passions de jeune homme, le prie d'aller voir ses vieux parents qui habitent à Eyguières, un bourg proche du moulin que Daudet partage avec un vieux hibou : entre les lignes, se glissent des traits dans le genre de celui-ci ;

« Ils te parleront de moi, rien que de moi, ils te diront mille folies que tu écouteras sans rire... tu ne riras pas... hein ? »

Ou de cet autre :

« Moi... Paris me tient... Eux, c'est le grand âge : ils sont si vieux... s'ils venaient me voir, ils se casseraient en route... » Cependant, malgré tous ces jolis traits, le poète ne s'égaye qu'à demi et s'écrie en fermant la lettre : « Au diable l'amitié, » grognant contre la corvée qui lui est imposée, pestant de ne pouvoir rester tout le jour dans

l'abri rêvé, « à boire de la lumière, en écoutant chanter les pins ».

Or, quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent, nous avons entendu les diseurs lire ce morceau, non pas comme l'épître d'un fâcheux, qui dispose indiscrètement de leur temps, qui trouble leurs projets et leur gâte toute une belle journée, mais comme un bijou littéraire dont ils ne sont pas fâchés de mettre les feux en évidence. Ils la détaillent avec la mine satisfaite et les fines nuances d'un auteur qui a fait un chef-d'œuvre : on dirait qu'ils en savent depuis longtemps tous les jolis traits ; ils les relèvent avec des gracieuses modulations, des cadences rares et précieuses. Cette manière constitue un non-sens.

Le flâneur qui se proposait de rêver et auquel on impose une course de plusieurs heures en plein soleil se moque considérablement des trouvailles et des ciselures de la fâcheuse lettre : il lit brutalement, uniformément, presque bourru ; tous ces frais de style ne lui arrachent qu'un haussement d'épaules et qu'un sourire fugitif, forcé, contraint, involontaire. Par conséquent, pas d'inflexions de voix ou, du moins, le strict nécessaire. Au contraire, la lettre lue, que le : « Au diable l'amitié ! » où reparaît l'homme, se manifeste par un large intervalle et une forte accentuation.

CHAPITRE V

NOTATIONS DE QUELQUES INFLEXIONS

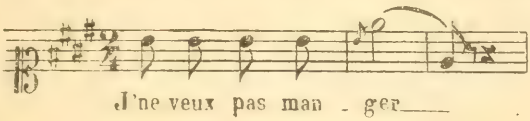
Tous les manuels de diction, passés ou présents, parlent des inflexions de la voix ; quelques-uns indiquent à leurs lecteurs à quel moment du vers on doit élever ou abaisser la voix ; mais dans quelle proportion on doit abaisser ou élever la voix, c'est ce que tous les manuels omettent de dire. — Nous n'avons pas la prétention de vouloir combler cette lacune ; — nous croyons même qu'il serait dangereux de le tenter sans avoir multiplié les expériences, au moyen des appareils enregistreurs que la science possède actuellement ; — cependant nous essaierons d'indiquer les règles principales qui président à la formation des intervalles que l'émotion introduit dans les différentes notes de la voix.

Avant de nous occuper sérieusement de la question, nous avions entendu dire, et non par des gens dont on pouvait suspecter la bonne foi et l'autorité, qu'il existait des notations de vers écrites d'après certains acteurs célèbres. Il n'y a pas si longtemps encore, un critique écrivait sérieusement que Guétry avait noté des rôles de Lekain.

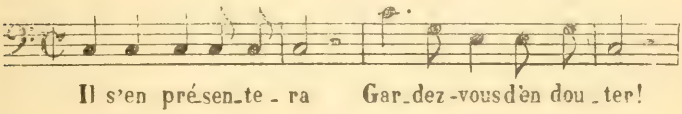
Or, toutes recherches faites à la Bibliothèque nationale, dans l'édition des *Essais* ou *Mémoire sur la Musique*

de cet auteur, publiée par les soins de la Convention en 1794, au tome II, nous n'avons trouvé que trois notations du langage parlé.

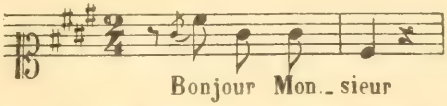
La première retrace le dessin mélodique d'un cri d'enfant taquiné par son frère, qui refuse de manger sa soupe et module ainsi sa phrase moitié criant, moitié pleurant :



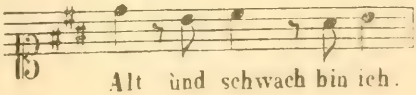
La seconde est la reproduction d'un vers tel que l'a phrasé Lekain : d'un vers à un rôle il y a loin. Voici ce vers.



La troisième est la simple notation du bonjour d'un Monsieur, faite en réponse à une négation de l'élément musical de la parole :



Grove, dans son *Dictionnaire de musique*, à l'article *Haydn*, donne cette notation du célèbre compositeur en réponse à un de ses amis qui lui demandait des nouvelles de sa santé :



Voilà tout ce que nous avons trouvé en fait de documents antérieurs. Il existe, dit-on, au « British Museum » de Londres, des transcriptions de rôles d'après un célèbre acteur qui serait Garryck ; nous n'avons pas pu vérifier le fait, qui d'ailleurs n'aurait, au point de vue de la mélodie du langage français, qu'un intérêt secondaire et ne nous permettrait pas des conclusions utiles à notre travail.

Quant à l'utilité de pareilles transcriptions, elle apparait trop manifestement pour que nous insistions trop longuement sur elle. On s'est toujours plaint d'un art qui condamnait le comédien à passer sans laisser aucune trace de son talent, aucun monument de son génie autres que les additions dont il enrichira la seule tradition, dans un théâtre comme la Comédie-Française. Avec de pareils documents, nous arriverions en partie à ressusciter le passé des grands acteurs tragiques ou comiques, à sauver de l'oubli les interprétations originales, à conserver les intonations et les expressions aussitôt retombées dans l'oubli que réalisées, ou simplement transmises à la mémoire infidèle des hommes.

La tradition, de ce fait, prendrait une nouvelle autorité et nous permettrait d'établir, sur certains points délicats, des comparaisons jusqu'à présent impossibles ; enfin la physiologie et la psychologie, en multipliant les recherches dans un champ jusqu'alors inexploré, pourraient y trouver des indications utiles aux progrès de la science. Or, ces documents ne nous paraissent guère difficiles à obtenir dans un siècle qui a vu l'invention du phonographe, invention merveilleuse à ses débuts et qui, perfectionnée, moins brutale, remplacera peut-être le livre ; alors le ro-

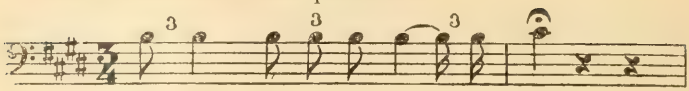
man lu sera remplacé par le roman écouté sans fatigue, au grand détriment de l'imprimerie.

Mais c'est prévoir les événements de trop loin et trop élargir notre champ, puisque nous ne tentons simplement ici que de donner quelques-unes des règles qui président à la formation des intervalles dans le langage.

D'une manière tout à fait générale, les intervalles de la voix sont en rapport direct avec la force des sentiments exprimés ou de l'émotion qui les inspire. Un homme qui lit et interprète les sentiments d'un autre n'y met pas tant de feu que celui qui s'interprète lui-même, naturellement, spontanément, sans jouer aucun rôle. Une énumération, la narration d'un fait quelconque, sans grand intérêt, laissent la voix presque blanche, n'y introduisent aucune modulation de valeur, aucun écart sensible ou inaccoutumé.

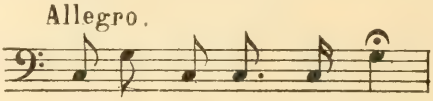
Dans la grande salle de travail de la Bibliothèque Nationale, un peu avant six heures en été, avant cinq heures en hiver, le gardien chargé d'annoncer la fermeture de la salle aux habitués absorbés dans leurs fouilles ou leurs lectures, psalmodie d'une voix solennelle, blanche, sans expression, la formule habituelle qui, dans sa bouche, semble n'avoir pas plus d'importance que la sonnerie d'un timbre à la porte d'une antichambre : « Messieurs, on va bientôt fermer. » La phrase est dite par lui d'un trait, sans modulation, sans inflexion, sauf sur la dernière syllabe, et encore cette inflexion est ascendante au lieu d'être descendante, probablement parce que fermer est pour lui le mot principal.

Voici la notation de sa psalmodie :



Messieurs, on va bien-tôt fer - mer

On ne peut pas mieux exprimer l'indifférence que le dit gardien a pour la formule qui lui passe chaque jour par les lèvres. Mais, si les derniers lecteurs tardent, un autre gardien, pressé de voir la fin de son travail et de retrouver la quiétude de son logis et sa famille, gourmande les retardataires ainsi :



Allons Messieurs al - lons

Sous l'empire de l'impatience, l'intervalle de seconde s'est augmenté d'une quarte, il est devenu une quinte.

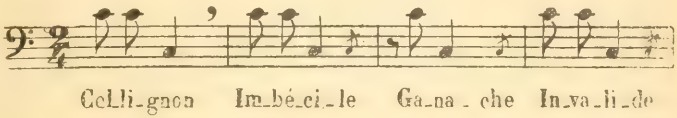
Et si de l'exhortation un peu vive vous allez à l'insulte provoquée par une vive colère, vous entendrez les intervalles augmenter avec le sentiment et devenir tout simplement des octaves.

Supposons, le fait, hélas! est fréquent, un embarras de voitures, au cours duquel deux cochers de maison (nous ne pourrions pas ici reproduire le vocabulaire des autres) accrochent leur véhicule respectif.

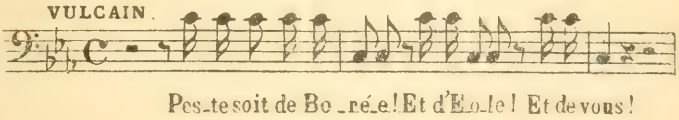
Heurt, confusion, efforts des deux parts pour se dégager, jurons étouffés, au cours desquels on entend des réflexions dans le genre de celle-ci :

A - t-on jamais vu un ma - la - droit pa - reil

Et, pour peu que l'embarras se prolonge, que les chevaux s'énervent, que les roues mettent du temps à se dégager, vous entendrez les injures tomber comme une pluie cadencée aussi régulièrement qu'un cancan d'Offenbach[1].



Comparez, dans le *Philémon et Baucis* de Gounod, la manière de jurer et de pester du bon Vulcain, que l'orage a mis de mauvaise humeur.



Ainsi nous voyons, d'après des exemples typiques, tirés de la vie ordinaire, comme les intervalles de la voix grandissent spontanément ou se rétrécissent suivant le degré ou l'absence d'émotions, d'impulsions ou de passions en nous. Si nous voulons nous rendre compte de la signification des intervalles que la voix met instinctivement entre chacune de ses modulations,

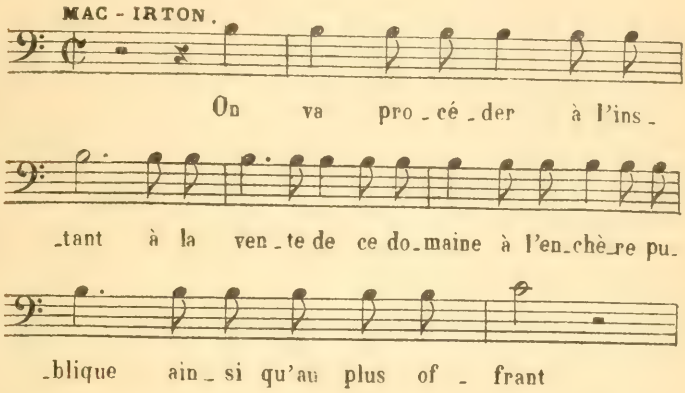
1. Dans *Mme Sans-Gêne*, de Victorien Sardou, l'auteur a représenté une scène de famille entre les sœurs de Napoléon et Napoléon lui-même. A la fin de la discussion très animée, l'artiste qui incarne Napoléon, emporté par la colère, revient spontanément au dialecte italien dont il se servait dans sa jeunesse et, sous le flot des paroles dont son entourage l'accable, il crie plusieurs fois « Basta basta », en reproduisant l'intervalle d'octave indiqué ci-dessus. L'effet très juste a beaucoup de succès.

nous pouvons consulter avec fruit les œuvres musicales de l'École Française qui, selon le mot de Saint-Saëns, a toujours eu pour base de son esthétique, depuis Lulli, la vérité de la diction. On peut consulter aussi avec fruit l'œuvre de Richard Wagner, d'une vérité intensive dans l'expression et la notation de la déclamation qu'il a poussées à leurs limites extrêmes et qui seront difficiles à approcher d'aussi près. Dans *Siegfried*, il y a des passages entiers où Wagner s'est ingénié à reproduire les intervalles en usage dans la déclamation parlée.

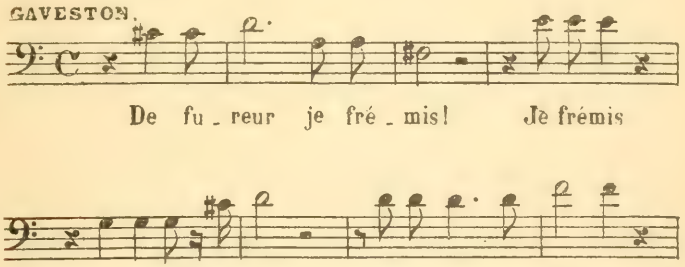
M. Combarieu, dans la première partie de son ouvrage, cite des fragments d'opéras ou d'opéras comiques qui viennent à l'appui de la théorie exposée ici. Il tire un de ses exemples de la scène des enchères de *la Dame blanche* de Boïeldieu:

« Il y a là quatre personnages inégalement passionnés. Le premier, représentant de la loi et sans intérêt personnel dans le débat, a l'impersonnalité d'une abstraction : c'est le greffier Mac-Irton. Les deux autres, qui se disputent le domaine, ont la passion de deux rivaux aux prises dans un duel de plus en plus vif : c'est Georges Brown et Gaveston. Le quatrième, enfin, est le plus ému de tous, puisqu'il doit recueillir les bénéfices de la victoire, et a pour rôle d'exciter les deux enchérisseurs en les piquant au jeu : c'est Anna. Si le minimum de l'émotion est chez le scribe qui rédige le procès-verbal de la lutte, le maximum est chez la Dame Blanche qui la conduit et la fait aboutir. Considéré au point de vue des intervalles, le langage musical de ces quatre acteurs de

la scène correspond exactement au degré d'émotion de chacun d'eux.

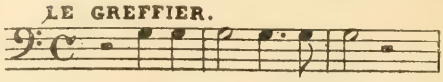


Voici maintenant un échantillon du langage des deux enchérisseurs.



« Les chiffres successivement proposés par eux, sont répétés par le greffier; seulement Gaveston et G. Brown donnent à ces chiffres la signification d'une volonté opiniâtre et d'un défi, tandis que Mac-Irton les consigne sur son papier avec l'indifférence d'un homme qui s'acquitte d'une fonction banale ; aussi, sous cette seconde forme où

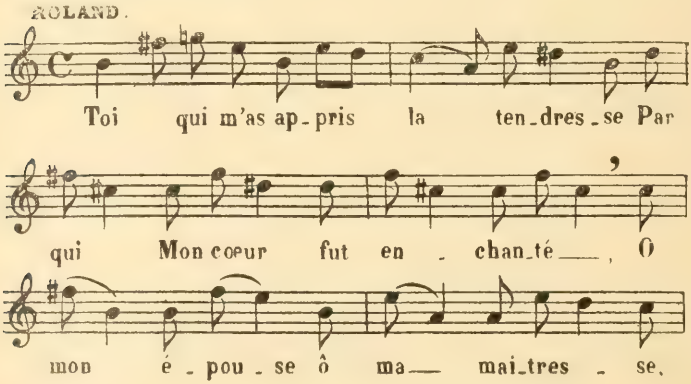
elle paraît, l'idée ne produit-elle plus aucun intervalle. »

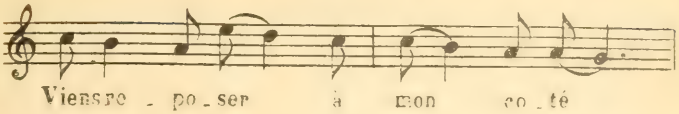


quatre cent mil_le francs!

Quant à la Dame Blanche, elle supplie G. Brown de se décider à l'effort suprême qui doit décider de la lutte en une longue vocalise qui embrasse dans ses limites une octave et une quinte du mi bémol au si aigu.

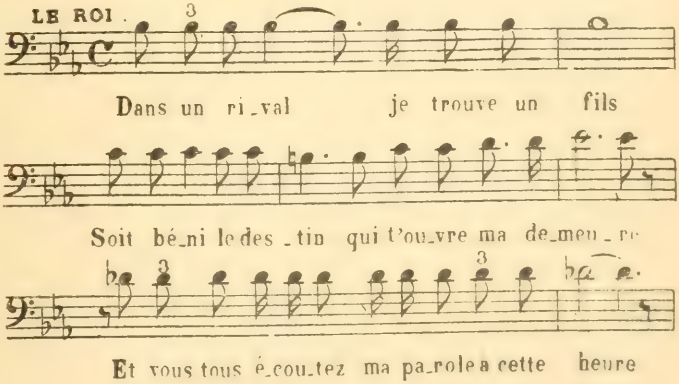
Les musiciens ont tous plus ou moins inconsciemment obéi à cette loi créatrice de l'émotion ou de la passion. Dans *Esclarmonde*, lorsque le comte Roland, rentré dans Blois, attend la visite de la bien-aimée voilée et mystérieuse qui s'est donnée à lui, il l'appelle d'abord dans une mélodie d'une douceur prenante, pleine de tendresses et de supplications discrètes; puis, sous l'influence de l'amoureuse impatience, de l'attente qui s'exaspère en se prolongeant, les intervalles mélodiques se disjoignent, s'écartent, le rythme se brise et se détruit par des syncopes et des contre-temps multipliés.





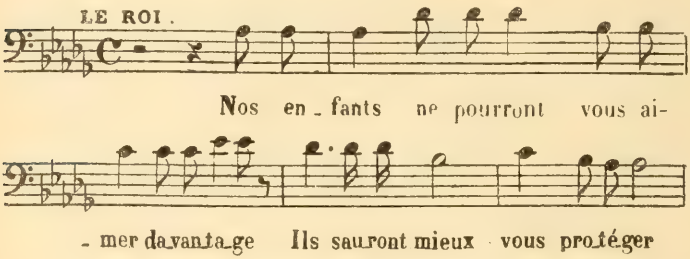
Ici, à n'en pas douter, Massenet a suivi de très près la mélodie de la déclamation parlée, et il a encore accentué ce caractère de traduction précise de l'émotion en décalquant, pourrait-on dire, le rythme de la passion qui est exprimée dans les paroles.

Ces rencontres ne sont pas aussi accidentelles qu'on pourrait le croire : nos musiciens, en général, ont fait preuve, dans la notation musicale de la déclamation, d'un jugement et d'un tact de psychologues. Dans *le Roi d'Ys*, une admirable partition de Lalo, l'un des chefs-d'œuvre les plus purs et les plus caractéristiques de l'École Française avec *Carmen*, *Manon* et *Henri VIII*, le compositeur, ayant à faire parler le roi au peuple de la ville d'Ys, adapte une suite de notes tenues au commencement et à la fin de sa phrase ; il se contente d'introduire quelques petits intervalles dans le milieu.



Ces trois premières phrases constituent la partie officielle du discours, s'il est permis de s'exprimer ainsi : or les Majestés de toutes classes et de toutes catégories, les gens en vue se font presque une loi de l'impassibilité.

En s'adressant à son peuple *ex cathedra*, le roi de la ville d'Ys et le compositeur qui le fait parler observent cette loi ; c'est pourquoi la première et la troisième phase de ce récitatif sont largement déclamées sur des tenues sans inflexions et sans chutes. Mais le roi, cédant sa place dans le même homme, au père, celui-ci s'adresse à ses enfants, et la tendresse introduit des intervalles dans la mélodie qui reprend en même temps un rythme plus marqué, plus ému :



De même lorsque Mounet-Sully, dans le rôle d'Oreste, vient remplir auprès de Pyrrhus le message dont les Grecs l'ont chargé pour ce prince, il déclame presque sur une tenue le premier vers.

Avant que tous les Grecs vous parlent par ma voix.

Puis dans les vers suivants, il module suivant l'inspiration de ses sentiments personnels :

Souffrez que j'ose ici me flatter de leur choix
Et qu'à vos yeux, Seigneur, je montre quelque joie
De voir le fils d'Achille et le vainqueur de Troie.

Nous ne sommes malheureusement guère en état de juger en connaissance de cause avec quelle conscience Richard Wagner, qui a élevé la vérité dans la déclamation lyrique, à la hauteur d'un système ou d'une religion, a reproduit dans ses œuvres la mélodie de la diction parlée.

Heureusement pour nous, son plus grand précurseur, Glück, nous a laissés suffisamment de monuments d'un art toujours sincère et toujours heureusement inspiré[1].

En confrontant ainsi le parler instinctif de chacun et sa mélodie spontanée, cueillie, pour ainsi dire, toute vibrante, parfumée et tiède encore de la chaleur du sentiment qui l'inspira, avec les notations musicales des maîtres, on peut arriver à dégager les lois essentielles de la notation du langage parlé.

Nous avons vu dans un texte de M. P. Guyau, cité au commencement de la diction rythmique, que tout homme, au moins une fois dans sa vie, a parlé le langage de la poésie et que, sous l'influence de la plus forte des passions, de l'amour, son langage s'est organisé rythmiquement et poétiquement.

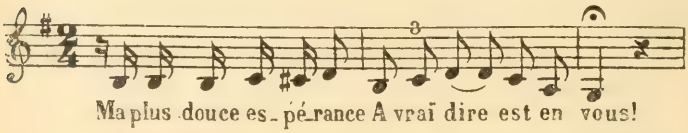
Toutes les fois que les hasards d'une promenade nocturne, d'un bal nous ont permis de surprendre les échos discrets d'une conversation d'amoureux, au moment où ils échangaient l'expression de leurs sentiments les plus tendres, à moins que d'être complètement insensibles à tout ce qui touche au chant de la parole, il nous a été facile de nous rendre compte que les sons entendus se suc-

1. L'*Alceste* et l'*Iphygénie* de cet auteur sont de purs chefs-d'œuvre de déclamation juste, large, expressive et naturelle. L'invocation d'Agamemnon à Diane est modelée sur la diction du langage parlé, et le récitatif peut servir d'exemple à un diseur.

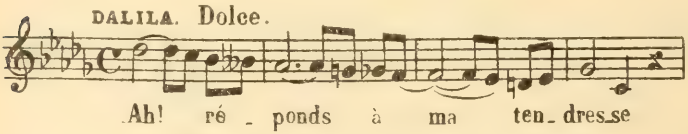
cédaient suivant des intervalles très rapprochés, enchaînés la plupart du temps par demi-tons. Si des amoureux de la sorte avaient à se dire, dans le courant de la conversation, le vers de Valère à Marianne,

Ma plus douce espérance à vrai dire est en vous.

il est vraisemblable qu'ils le murmureraient ainsi.

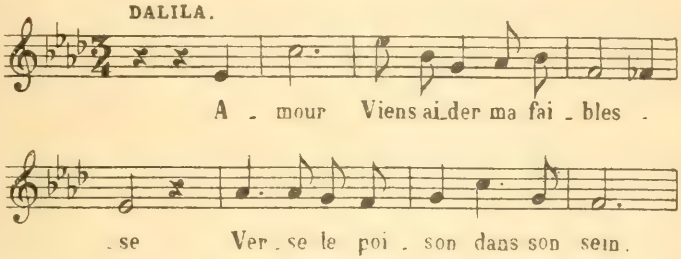


Les musiciens de talent et qui savent leur métier, instinctivement ou de parti pris, respectent cette loi primordiale de la tendresse dans la passion, du charme dans la voix qui veut suggérer l'amour. C'est ainsi que, dans *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, la femme astucieuse qui, pour livrer son amant aux Philistins, cherche à amollir sa volonté et à endormir sa défiance, chante une phrase musicale très liée, sans écarts, sans heurts et sans solutions brusques de mélodie :

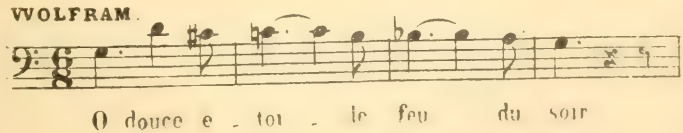


Celle qui chante ainsi, c'est la même Dalila qui, tout à l'heure, libre de toute contrainte, donnait cours à sa haine, à son espoir farouche dans son invocation à l'Amour, qu'elle appelait à son secours pour une œuvre de haine et de trahison. Écoutez la différence : sous l'empire des passions, des ferments de haine qui bouillonnent en elle, la

mélodie monte aux sommets de l'adjuration et redescend dans les bas-fonds où les instincts de la femme, pernicieux et déprimants pour l'homme, sommeillent encore.



Rapprochez le chant de séduction de Dalila du chant d'amour chastement contenu et pudiquement voilé de Wolfram d'Eschenbach, le rival de Tannhaüser, l'amant de Vénus, le chantre des voluptés infâmes. Tandis qu'Élisabeth, abandonnée par Tannhaüser pour une déesse, l'âme déchirée, monte à la Wartburg, enveloppée des ténèbres consolatrices de la nuit et des ombres de la mort, la flamme d'une étoile frissonne au ciel désert. C'est à l'astre que Wolfram, le pieux chanteur, fait l'aveu de son amour pour Élisabeth, amour respectueux, dégagé des passions terrestres, des ardeurs charnelles : son chant s'élève dans la pureté du soir doux et recueilli, d'un mouvement calme, vers l'étoile qui luit et l'âme qui va s'envoler.



On voit par là que, dans les sentiments qui ne comportent aucune violence, aucune force, ce serait une

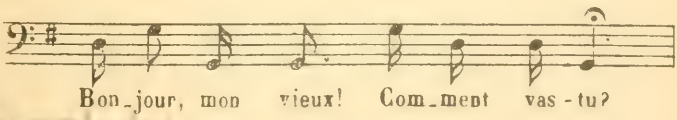
faute pour un diseur de glisser des intervalles écartés ou d'introduire la mélodie dans sa phrase autrement que par des intervalles rapprochés, tendres et donnant à l'oreille l'impression d'un apaisement, d'un bercement, d'une caresse, — selon les circonstances.

CHAPITRE VI

DE LA TONALITÉ

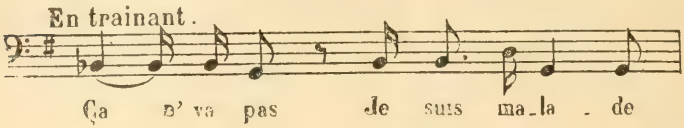
Nous avons suffisamment démontré que les intervalles de la voix croissaient avec la gamme des émotions et du sentiment; maintenant nous montrerons que la tonalité même du langage parlé peut fournir des indications précieuses non plus sur l'intensité, mais sur la qualité, la couleur des sentiments exprimés.

Assurément, il nous est impossible d'assurer que les deux grands modes qui régissent la musique de notre civilisation étendent rigoureusement et infailliblement leurs lois sur toutes les manifestations parlées du langage; ce que nous pouvons dire, c'est que ces deux modes se rencontrent dans la diction comme dans la musique. Prêtez l'oreille dans la rue à la conversation de deux passants qui se sont rencontrés et se demandent mutuellement de leurs nouvelles. L'un d'eux est jovial : il interroge son ami sur un ton allègre, en majeur :



L'interpellé, la mine défaite, les yeux cernés, le front plissé, la main molle et le ton dolent, répond sur un

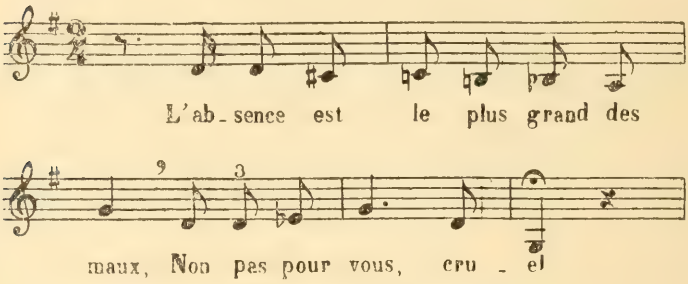
mode mineur en introduisant le *si bémol* dans le ton de *sol*.



Dans la fable *les Deux Pigeons*, qu'elle interprète avec tant de tendresse délicate, Mlle Bartet dit ainsi le fameux vers :

L'absence est le plus grand des maux

sur un mode mineur qui révèle immédiatement à l'auditeur ce qu'il y a de plainte contenue, de reproches douloureusement discrets dans ce vers charmant. Voici la mélodie dont Mlle Bartet revêt le reproche du pigeon à son frère :



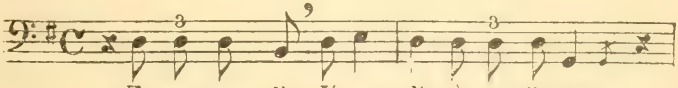
Au contraire, la fin de la fable est dite sur un mode majeur, à partir de :

Voilà nos gens rejoints : je vous laisse à penser
De combien de plaisirs ils payèrent leurs peines.

En général, le ton majeur est le plus usité, dans la mélodie de la conversation comme dans celle de la musique.

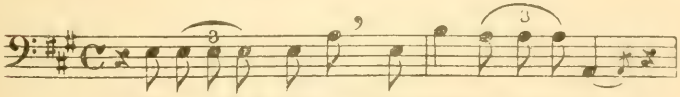
Le récit est toujours dit dans le mode majeur, et par récit nous entendons l'exposition qui précède un petit drame, un fait divers, un fait isolé que les auditeurs situent d'abord dans le passé, avant d'arriver par l'art du diseur à un état de suggestion tel qu'ils s'imaginent ou bien devenir eux-mêmes contemporains du fait qui leur est narré, ou bien que le dit fait s'est tellement rapproché d'eux qu'ils ne le distinguent pas, dans l'état de suggestion où ils sont, d'un fait actuel : nous entendons aussi par récit cet endroit initial du drame, où le diseur, tout à l'exposition du fait qu'il va rendre visible, ne s'est pas encore assez fortement suggestionné lui-même.

Ainsi, au début d'un évangile, un prêtre dira simplement :



De même dans *la Bénédiction* de François Coppée, l'exposition se fait en majeur.

Mais la mélodie parlée d'un soldat est naturellement plus nette, plus brutale que celle d'un prêtre : les intervalles de seconde en sont bannis; elle procède surtout par quintes et par quartes.



En terminant ces observations sur les intervalles et la tonalité du langage, nous ferons remarquer que la plupart du temps la voix se maintient sur la dominante du

ton sur lequel elle parle. Si l'on parle en *sol*, on parlera presque constamment sur le *ré*. La cadence parfaite ou chute de la phrase se fera sur la tonique et l'inflexion extrême sur l'octave de la tonique. Toute phrase normale comporte, en somme, un plan, un sommet et une chute ; mais l'ascension et la descente de la phrase peuvent comporter des variantes à l'infini ; nous n'avons eu la prétention de donner ici que des schémas très grossiers de la mélodie parlée, dont les nuances sont innombrables, et la plupart du temps insaisissables, même pour une oreille exercée.

On s'étonnera sans doute que la plupart des exemples produits par nous soient notés aussi bas, mais c'est qu'en réalité nous parlons sur des teneurs très basses. La teneur générale d'une voix d'homme est généralement le *la* ou le *si* d'en bas de la voix de basse chantante. Mieux encore, des gens qui sont incapables de donner, dans leur voix chantée, des *contre-mi* ou des *contre-fa*, donnent à chaque cadence parfaite finale de leur phrase ces mêmes notes.

Il n'y a rien d'extraordinaire à cela, si l'on réfléchit que la voix parlée comporte très peu de tenues, avec des notes d'une intensité relativement faible. Les notes qu'elle donne sont des croches presque pointées et lancées dans une mesure très vive. En outre, l'élément chantant qui se trouve dans la voix parlée y est réduit à sa plus simple expression : pour s'amuser, dans les ateliers de peintres ou à la fin d'un joyeux bal, on imagine d'intercaler, entre les marteaux et les cordes d'un piano, une feuille de papier de soie : il arrive que, par suite de cette interposition, les sons perdent leur intensité et leurs vibrations, sans pourtant cesser d'exister. C'est en partie ce qui ar-

rive dans la voix parlée. Chaque sonorité aussitôt émise se trouve aussitôt étouffée et les vibrations qu'elle comporte sont de suite inhibées. Si l'on veut avoir la valeur exacte des notations que nous avons données plus haut, il faudra donc les chanter le moins possible sous peine de transformer la mélodie parlée en mélodie chantée et de n'y pas reconnaître les inflexions habituelles de la voix[1].

A vrai dire, voilà bien des subtilités... mais ceux de nos lecteurs qui sont musiciens nous comprendront assez facilement et ceux qui ne le sont pas chercheront à le devenir. On voit quels sont les rapports étroits de la diction et de la musique et combien la connaissance de l'une peut aider à progresser dans l'autre. C'est aussi ce que nous voulions montrer.

1. Le registre d'orgue qui porte le nom de « percussion » pourra donner également une idée assez juste du faible prolongement des sonorités de la voix parlée. Dans l'orgue « Mustel », bien connu des dilettantes, le jeu appelé « basson » nous a été très utile pour nos recherches, grâces aux ressemblances de timbre qu'il offre avec une voix d'homme parlée.

CHAPITRE VII

DU MOUVEMENT

On ne peut nier également que le mouvement ait son importance dans la traduction de nos émotions. L'indignation, la colère, la haine, l'ambition débordante, s'expriment en des mouvements rapides. Au contraire, la quiétude, la résignation, le renoncement, la sage philosophie se traduisent par des mouvements sans précipitation. Nous venons d'exprimer ici les principes généraux du mouvement dans la diction ; mais là encore il y a une gamme infinie de nuances. Tartufe est amoureux d'Elmire aussi bien que Pyrrhus d'Andromaque ; mais l'amour de Tartufe profond et contraint, d'autant plus tyrannique que dissimulé, a le mouvement lent et sourd d'une eau profonde dont la surface tranquille, sans remous, sans bouillonnements, trompe ceux qui s'en approchent par son apparente tranquillité.

L'amour de Pyrrhus est, au contraire, emporté, pressant comme les eaux écumantes de la mer, qui viennent menacer et battre les rocs du rivage de leurs vagues impétueuses. La passion est un monstre protéiforme qui présente à ceux qui l'étudient, pour l'interpréter, les

aspects les plus mobiles, les plus décevants, les plus fugitifs ; mais de ces mouvements et des variations de ces mouvements nous pouvons tirer encore d'instructives indications.

Le mot « mouvement » est très élastique ; on lui fait dire presque tout ce que l'on veut. Tantôt il désigne la marche d'une œuvre déterminée par le rythme extérieur ; c'est dans ce sens que nous avons analysé les différents « mouvements » de l'*Ode à Napoléon II* de Victor Hugo ; tantôt il désigne la marche générale d'un poème, d'un fragment, déterminée par le rythme, l'émotion et surtout par les idées : le mouvement est ici un rythme supérieur et général enfermant tous les autres. Dans ce sens le mot « mouvement » peut servir, au théâtre, à désigner les divisions d'une scène.

Dans le premier cas, le mouvement est indiqué suffisamment par la division du poème en strophes de différents mètres : la forme même des strophes, leur distribution, leur répétition ou leur interruption doivent servir d'indications très claires au diseur : ce dernier n'a qu'à suivre le mouvement voulu par le poète.

Dans le second cas où, le rythme extérieur restant le même, le diseur doit se guider d'après les idées, le mouvement est bien plus difficile à deviner, à garder, à respecter.

En voici un exemple frappant dans l'admirable poésie de Leconte de Lisle qui a pour titre *les Elfes*, qui a été inspirée en partie par *le Roi des Aulnes* (*Der Erlkönig*) de Gœthe, en partie par un lied allemand.

LES ELFES

Couronnés de thym et de marjolaine,
Les Elfes joyeux dansent sur la plaine.

Du sentier des bois aux daims familier,
Sur un noir cheval, sort un chevalier.
Son éperon d'or brille en la nuit brune,
Et quand il traverse un rayon de lune,
On voit resplendir d'un reflet changeant,
Sur ses cheveux noirs, un casque d'argent.

Couronnés de thym et de marjolaine,
Les Elfes joyeux dansent sur la plaine.

Ils l'entourent tous d'un essaim léger
Qui dans l'air muet semble voltiger.
« Hardi chevalier! dans la nuit sereine,
Où vas-tu, si tard? dit la jeune reine,
De mauvais esprits hantent les forêts.
Viens danser plutôt sur les gazons frais ».

Couronnés de thym et de marjolaine,
Les Elfes joyeux dansent sur la plaine.

« Non! ma fiancée aux yeux clairs et doux
M'attend, et demain nous serons époux.
Laissez-moi passer, Elfes des prairies,
Qui foulez en rond les mousses fleuries,
Ne m'attardez pas loin de mon amour,
Car voici déjà les lueurs du jour. »

Couronnés de thym et de marjolaine,
Les Elfes joyeux dansent sur la plaine.

« Reste ! chevalier ! Je te donnerai
L'opale magique et l'anneau doré,
Ou, ce qui vaut mieux que gloire et fortune
Ma robe filée au clair de la lune.
— Non ! — Va donc, dit-elle, et de son doigt blanc
Elle touche au cœur le guerrier tremblant :

Couronnés de thym et de marjolaine,
Les Elfes joyeux dansent sur la plaine,

Et sous l'éperon le noir cheval part;
Il court et bondit et fuit sans retard :
Mais le chevalier frissonne et se penche :
Il voit se dresser une forme blanche
Qui, de loin, l'appelle et lui tend les bras.
« Elfe, esprit, démon, ne m'arrête pas : »

Couronnés de thym et de marjolaine
Les Elfes joyeux dansent sur la plaine.

« Ne m'arrête pas, fantôme odieux,
Je vais épouser ma mie aux doux yeux. »
« O mon cher époux, la tombe éternelle
Sera notre lit de noces, dit-elle,
Je suis morte. » — Et lui la voyant ainsi,
D'angoisse et d'amour tombe mort aussi.

Couronnés de thym et de marjolaine
Les Elfes joyeux dansent sur la plaine !

Ce qui frappe dans le poète allemand au premier abord, c'est avant tout le rythme, fait des sonorités mystérieuses dont la langue allemande est si riche. Le rythme se soutient du commencement jusqu'à la fin. Les cris de terreur de l'enfant poursuivi par le roi des Aulnes, les promesses caressantes de ce dernier, l'accentuent, le varient sans jamais le briser, sans l'interrompre.

Qu'avons-nous dans le poète français? Six petits tableaux dans un cadre uniforme, entremêlés de dialogue et séparés — ce qui est grave — par un distique toujours le même.

Or, pour peu que vous ayez l'expérience de la diction, vous saurez qu'un poème sans mouvement est un poème qu'il faut réserver pour la lecture et non pour le débit. Les sonnets de Hérédia, qui sont de véritables tableaux, ne gagnent rien à la déclamation. Réserverez-vous *les Elfes* pour la lecture silencieuse des yeux? Si vous avez la patience de regarder d'un peu plus près le morceau, vous verrez à votre grande stupéfaction, que le fameux distique qui constituait la séparation va devenir la soudure et le pivot du rythme général, le fonds et la perspective de l'ouvrage.

Détaillez chaque strophe :

Après avoir rythmé très nettement, après avoir cadencé le distique de manière à indiquer au lecteur le mouvement général, exposez tranquillement, légèrement, la première strophe. Appuyez les traits suivants :

... Son éperon d'or brille en la nuit brune
... Sur ses cheveux noirs, un casque d'argent

Reprenez, dans le même mouvement que le premier distique, le second que vous lierez facilement avec la seconde strophe au moyen des vers qui suivent :

Ils l'entourent tous d'un essaim léger,
Qui dans l'air muet semble voltiger;

et dont vous vous efforcerez de dégager l'harmonie sub-

tile toute en *e* muets, ouverts ou fermés, précieuse au diseur, car elle rend à merveille l'impression de flou, de voilé, de mystérieux, de brumeux qui convient à la scène, harmonie plus précieuse que le rythme lui-même de la strophe, qui n'a pas un caractère saillant. Ne vous attardez pas au dialogue. Revenez par degrés au mouvement du refrain et enchainez l'invitation de la reine :

Viens danser plutôt sur les gazons frais.

Avec la danse des Elfes eux-mêmes :

Couronnés de thym et de marjolaine,
Les Elfes joyeux dansent sur la plaine,

dont il convient d'accentuer légèrement et délicatement le rythme.

Maintenant que le drame est commencé, la difficulté pour le diseur sera de donner aux différentes péripéties et aux différents acteurs toute l'importance qui leur revient sans perdre le mouvement général. Pour vaincre la difficulté, ne vous avisez pas de bousculer les strophes, de précipiter le dialogue et de courir la poste. Détaillez, dans un mouvement moyen, la caressante prière de la reine et ses promesses fallacieuses. Marquez les hésitations qui précèdent le non du chevalier, car un chevalier, même fidèle, ne résiste pas, sans balancer, aux tentations de la reine des Elfes.

Retournez au rythme et enfoncez-le, en le martelant, dans la tête de l'auditeur, où la répétition l'établira de telle sorte que, jusqu'à la fin du morceau, il y restera

sans difficulté si vous prenez soin de le rappeler dans les vers suivants :

Et sous l'Eperon, le noir cheval part :
Il court, il bondit, etc...
Elfe, esprit, démon, ne m'arrête pas !

Dans la dernière strophe, prenez largement votre temps pour dire ces vers :

O mon bien-aimé, la tombe éternelle
Sera notre lit de noces, dit-elle.
Je suis morte.

Retardez le mouvement des derniers mots.

Et lui, la voyant ainsi,
D'angoisse — et d'amour — tombe — mort aussi.

Puis revenez brusquement au rythme du refrain et terminez le morceau entier, comme un pianiste qui plaquerait un accord final avec la pédale forte à la fin d'un « scherzo » joué en sourdine.

Dans le courant de la poésie, le rythme du distique doit revenir aux oreilles comme un bourdonnement d'ailes. Le diseur devra s'appliquer à donner dans les strophes, à l'expression, ce qui lui revient et à envelopper le dessin expressif d'un rythme général, d'un mouvement qui dominera toute l'interprétation.

Le mouvement qui naît du rythme intérieur et des idées d'un morceau de poésie a une importance très grande, aussi bien en prose qu'en poésie, et ce mouvement-là, il importe de le garder à tout prix, car il constitue dans l'âme de l'auditeur une addition de sen-

sations, une accélération progressive de perceptions et d'émotions, à laquelle il lui est impossible de ne pas s'abandonner complètement.

Le mouvement, ainsi observé et mené progressivement, enlève à l'esprit toute faculté d'examen ; il agit sur le sytème nerveux et le fait vibrer directement à l'unisson de celui qui parle.

Constant Coquelin dit à propos du mouvement :

« A mesure que vous avancez dans l'action, échauffez le débit, prenez parti, négligez tout à fait les mots pour l'idée qu'ils représentent ; plus de broderie poétique, jouez, vivez ; s'il y a dialogue, soyez celui qui parle, reflétez ce qu'il sent, rendez ce qu'il souffre, jetez ses cris ; même dans les incidences où l'auteur reparait et continue le récit, conservez le mouvement acquis, restez au diapason, allez *crescendo* de façon que le public ne cesse pas une seconde d'être empoigné, entraîné, emporté jusqu'à l'explosion finale qu'il faut savoir faire désirer sans la faire attendre et détacher avec netteté, soit par un élargissement et comme un épanouissement de la phrase, soit au contraire par un contraste de ton, mais toujours naturel [1]. »

On peut rapprocher le texte précédent du suivant : « Provost racontait en riant que, certain soir, comme il achevait une tirade d'Hippolyte suivi par le public haletant, la mémoire lui manqua tout à coup, juste aux deux derniers vers. Impossible pourtant de ralentir le mouvement pour attendre le souffleur.

« Il se décide en un éclair et avec un emportement ma-

1. C. Coquelin, *Préface des Contes d'à présent*, de M. P. Delair.

gnifique, sans reprendre haleine, lance deux alexandrins d'un volapück quelconque, auxquels naturellement le public n'entendit rien, mais qu'il applaudit avec fureur, tant le geste, l'accent, le mouvement en un mot, rendaient claire, éloquente et puissante cette langue improvisée [1]. »

Ces observations de C. Coquelin sont très justes. Le diseur n'agit sur l'âme de celui qui l'écoute que par une série de chocs successifs, par une série d'ébranlements répétés, d'impressions accumulées ; malheureusement un seul arrêt dans cette série d'impressions de chocs ou d'ébranlements suffit pour annuler tout le bénéfice des efforts précédents, et l'enthousiasme de l'auditeur lorsqu'il n'est pas soutenu, maintenu habilement en suspens, croule comme ces frêles châteaux de cartes édifiés par un miracle d'habileté, renversés par un souffle.

Est-ce à dire qu'un diseur doive saccager le rythme partiel intérieur d'une poésie, en sacrifier le détail pour arriver au mouvement irrésistible, au tourbillon et à l'effet final? Un tel parti pris conduirait au bafouillage et à la négation de l'expression artistique. Le difficile pour un diseur habile est de garder une moyenne qui lui permette de ne pas perdre le mouvement et d'éclairer toutes les parties du morceau qui en valent la peine. Pour parvenir à une telle maîtrise, il faut de longs efforts, une sûreté de jugement exercée, une sensibilité assouplie qui obéisse aveuglément aux ordres de l'esprit.

Un exemple fera mieux comprendre notre pensée. En France, à de très rares exceptions près, nous n'avons ni

1. C. Coquelin, *l'Art du Comédien*, Ollendorf. 1894.

orchestres, ni chefs d'orchestre. Est-ce à dire que nous n'avons pas d'exécutants ou qu'ils soient inférieurs à ceux de l'Allemagne? Non certes! Mais ces exécutants manquent de discipline; leurs sensations sont trop individuelles et ne se fondent pas assez dans la masse commune; ils peuvent donner l'impression de grâce, de passion, de sincérité, mais il leur manque une qualité maîtresse, la subordination à la grande loi du mouvement qui doit emporter dans sa course, noyer dans son flot, toutes les individualités, si intéressantes qu'elles soient; il leur manque un chef qui absorbe dans sa personnalité toutes les autres.

La lecture d'un texte suscite en nous des sensations, des états d'âme qui tendent à s'exagérer, aux dépens les uns des autres, en s'enrichissant des éléments psychiques ou émotionnels qui sont à l'état latent dans l'organisation mentale de l'interprète. Chez tel individu, les sensations de pitié tendent à se faire jour aux dépens des sensations d'ironie ou de passion. C'est au diseur à donner à chacun de ces états la part qui leur convient et à les courber tous sous le joug du mouvement, qui reste la grande loi de la poésie lyrique.

On demandait à Démosthène quelle était la première qualité à acquérir pour un orateur : « L'action! » répondit-il. — « La seconde? » — « L'action! » — « La troisième? » — « L'action! »

En tenant compte des réserves très justes que nous avons faites, on peut dire que la grande loi de la diction expressive, c'est le mouvement, encore le mouvement, et toujours le mouvement.

Est-il besoin de rappeler que, malgré l'exemple de Provost, la première condition du mouvement dans la dic-

tion expressive, c'est d'abord la sûreté de la mémoire?

Surtout prenez garde, en observant le mouvement expressif, de briser les rythmes très délicats, très fragiles du vers considéré isolément, comme unité.

Les fondre dans l'ensemble est habile. Les supprimer serait d'un diseur brutal.

CHAPITRE VIII

DU DÉTAIL DANS L'EXPRESSION

Le défaut des apprentis diseurs est le plus souvent de négliger le détail de l'expression : la raison capitale en est qu'ils ne disposent que d'une sensibilité très vague, très peu aiguisée, qui ne leur permet de sentir les impressions contenues dans un morceau que d'une manière un peu superficielle et pour ainsi dire « à vol d'oiseau ».

Les sentiments, les émotions, les beautés d'un texte leur apparaissent confus, sans relief, noyées dans la perception de l'ensemble ; c'est ce qui arrive aux voyageurs inexpérimentés qui visitent une contrée en chemin de fer et se plaignent de n'en avoir pas vu les sites pittoresques, de n'avoir jeté les yeux que sur des régions uniformément planes ou uniformément boisées. Le voyageur expérimenté, qui sait tout ce que peut cacher un repli de terrain, une colline de peu d'apparence, un épais rideau d'arbres, prend son temps, fouille les coins de l'horizon et découvre des oasis fertiles, des gorges pittoresques, des sources fraîches et chantantes, là où d'autres n'avaient cru voir que l'ennui et la solitude. Il en est de même pour les productions de l'esprit. Les apprentis diseurs, trompés par l'apparente simplicité des textes, se contentent d'en exprimer l'idée générale, l'impression dominante,

sans se douter de quel élément de vie, de vérité, de réalité ils se privent en négligeant le détail.

S'ils ont à interpréter *la Conscience* de Victor Hugo, ils se laissent suggestionner par ces vers du début :

> Lorsqu'avec ses enfants vêtus de peaux de bêtes,
> Échevelé, livide,au milieu des tempêtes,
> Caïn se fut enfui de devant Jéhowah ;
> Comme le soir tombait, etc...

Et soit qu'ils nous transmettent les paroles de Tsilla « l'enfant blond », « douce comme l'Aurore », ou le discours d'Hénoch, soit qu'ils racontent comment :

> ... Tubalcaïn père des Forgerons
> Construisit une ville énorme et surhumaine ;

comment :

> Pendant qu'il travaillait, ses frères dans la plaine
> Chassaient les fils d'Enos et les enfants de Seth,
> Et l'on crevait les yeux à quiconque passait...

Soit même qu'ils profèrent le vers blasphématoire :

> Sur la porte on grava : « Défense à Dieu d'entrer » ;

c'est toujours la voix de Caïn fuyant de devant Jehovah, échevelé, livide, au milieu des tempêtes, que nous entendons, c'est toujours un Caïn désespéré, vaincu avant même d'avoir lutté contre ses remords, que nous voyons. Tout le tableau est noyé dans l'obscurité, la terreur, les angoisses de la fuite. Ni lumière, ni demi-teintes, la nuit complète : d'une telle interprétation la monotonie, la fatigue découlent vite pour les auditeurs.

Il faut qu'un bon diseur fouille suffisamment les textes pour en trouver les détails, qu'il s'appliquera à rendre suivant leur importance : si la sensibilité lui manque au début, ce qui est normal, il travaillera à la développer, tout comme un adulte travaille à développer sa poitrine ou ses jarrets.

Il ne faut cependant pas pousser les choses à l'extrême et vouloir mettre de la sensibilité, de l'esprit ou de l'expression dans toutes les parties d'un texte et « faire un sort » à tous les mots d'un rôle ou d'une poésie. L'abus de la lumière est aussi pernicieux que celui de l'ombre. Distribuer judicieusement l'une et l'autre, mettre certaines phrases en vigueur et en relief, plonger les autres dans l'obscurité, d'où elles ne doivent pas sortir, voilà le rôle d'un véritable artiste.

A propos des diseurs qui veulent peupler leur débit d'intentions,

Et clouer de l'esprit à leurs moindres propos,

comme dit Cléante, Francisque Sarcey nous fournit l'anecdote suivante :

« Un des acteurs qui, en ce temps, ont eu le plus d'esprit, me contait, qu'un soir, il entra au Vaudeville, avec Arnal, comme Delannoy était en train de jouer *le Choix d'un gendre*, un assez joli vaudeville de Labiche. Arnal, qui était volontiers hérissé et grognon, grommelait des injures entre ses dents, tandis que Delannoy disait son rôle. Il s'agitait sur son fauteuil et, enfin, n'y tenant plus :

« — Allons-nous en », dit-il à son voisin. — Je ne peux plus entendre ça.

« — Et pourquoi? demanda l'autre.

« — Il me prend pour un imbécile; ça m'ennuie. »

« Il y avait, dans cette boutade, une critique qui ne manquait pas de justesse. Oui, Delannoy sentait comme un besoin d'enfoncer chaque mot de son rôle dans la cervelle du spectateur ; il prolongeait et forçait l'intonation ; il appuyait sur le geste ; il prenait des temps. Avec lui, point de demi-teintes, point de passages déblayés pour donner plus de valeur à une phrase. Tout était en pleine lumière ; tout était en saillie. On sentait partout la préparation de l'effet[1]. »

Une autre jolie critique de ceux qui veulent mettre de l'expression partout est contenue dans un spirituel monologue — (il y a des monologues qui sont spirituels) — dont le titre est : Le Rôle du chirurgien, dans *le Roi s'amuse*.

Il s'agit, dans le monologue en question, d'un élève du Conservatoire auquel on veut confier le rôle du chirurgien dans *le Roi s'amuse* de Victor Hugo ; le rôle, très épisodique, comporte deux lignes :

> Elle a dans le flanc gauche une plaie assez forte;
> Le sang a dû causer la mort en l'étouffant.

Et c'est tout.

Notre « jeune homme », qui a de l'ambition, veut creuser, cette « panne » et en faire un rôle. De là, une mimique désordonnée et des intonations impossibles qui demandent, de sa part, un commentaire d'une quinzaine de pages. On lui accorde de « la grandeur », mais on lui retire le rôle.

1. F. Sarcey, *Comédiens et Comédiennes.*

Dans cet ordre d'idées, les fables de La Fontaine sont un écueil pour les diseurs qui, par une conception bizarre, semblent vouloir ajouter à leur valeur, au lieu de se contenter de celle qu'elles ont et qui est très suffisante, puisqu'elles comptent nombre de chefs-d'œuvre.

Nous nous souvenons encore d'avoir eu l'occasion d'entendre Got, le regretté doyen de la Comédie, se plaindre qu'on les chargeât, qu'on les dramatisât autant. Il réclamait, pour leur interprétation, la simplicité, l'absence d'effet et de cabotinage; sous prétexte qu'elles sont des drames, on en fait des mélodrames ; sous couleur de rendre leur incomparable comique, on les modernise jusqu'au monologue, en les alourdissant d'une grossière mimique. C'est étrangement méconnaître leur prix, leur beauté naturelle sans ajustement,

Et la grâce plus belle encor que la beauté

de leur naïveté précieuse.

Dans chacune des fables du Bonhomme, il y a quelques traits essentiels qu'il faut mettre en saillie, en relief, en opposition; amusez-vous du reste comme il s'en est amusé lui-même.

Dans un poème quelconque, après avoir pris une juste vue de l'ensemble, le diseur doit choisir quelques détails essentiels sur lesquels il concentre l'effort de son geste, de sa physionomie et de son expression ; mais gardez-vous d'accumuler indications sur indications, de pécher par un excès de précision. Dans une fable comme celle des *Animaux malades de la peste*, opposez sobrement les caractères les uns aux autres. Marquez d'un trait expres-

sif la noblesse du lion qui s'accuse et se frappe la poitrine, sans daigner courber l'échine ou la tête ; l'ironique subtilité du renard, la naïveté bonasse de l'âne et la lâche férocité du loup. Indiquez : l'esprit de l'auditeur fera le reste du travail.

Ces lignes de M. Combarieu s'appliquent aussi bien au diseur qu'à l'auteur, et l'on peut en tirer pour la sobriété dans l'expression d'excellentes indications :

« Non seulement la précision du détail n'empêche pas un sentiment très général ou des images très riches de se produire dans l'esprit. Mais, à ce point de vue, le détail est de beaucoup supérieur aux idées générales... En outre, un détail est bien supérieur, comme évocateur d'ensemble, à une grande abondance de détails. Il ne manque pas de poètes, depuis les Alexandrins jusqu'à nos jours, qui, pour célébrer la beauté d'une femme, ont consacré tout un poème à la description de sa chevelure et de ses yeux. Ces nomenclatures où rien n'est omis disent en somme peu de chose.

« Elles obligeraient l'esprit à saisir trop de relations et de rapports, s'il fallait prendre au sérieux chacun des faits qui s'y trouvent mentionnés.

« A cette synthèse parfaite de l'objet réel que l'imagination fait si bien et si vite, quand elle est vivement frappée sur un point, elles substituent une construction pénible et lente, toute de tâtonnements, de reprises et de juxtapositions, qui, au lieu d'éclairer l'esprit par une illumination soudaine et décisive, le gêne en ne lui laissant plus sa liberté d'interprétation, diminue son plaisir en supprimant son initiative, l'ennuie enfin en reculant sans cesse le moment où l'ensemble sera terminé. Une telle

lecture me met dans la situation d'un homme qui serait encombré de menue monnaie sans jamais connaître sa fortune totale et sans avoir l'impression de la vraie richesse. Théophile Gautier a dépensé énormément d'imagination et d'esprit, au début de son *Capitaine Fracasse*, pour décrire le château de la Misère ; et il m'est impossible de me représenter ce château, de le voir nettement, de le comprendre. Trop de détails arrêtent le mouvement que fait mon esprit pour construire ce sujet, comme les branches gourmandes arrêtaient au passage, le visiteur dans le jardin du vieux manoir. »

Les diseurs feront bien de méditer cette page et d'en tirer profit. Après l'avoir lue, ils comprendront mieux la diction d'une Sarah Bernhardt et d'un Mounet-Sully, faite de sacrifices, de déblayages savants pour mettre l'essentiel en lumière et dégager le trait évocateur.

CHAPITRE IX

VALEUR EXPRESSIVE DES ONOMATOPÉES DES ALLITÉRATIONS, DE CERTAINES SONORITÉS

La voix humaine peut devenir une représentation de certains objets matériels et extérieurs; dans ce cas, elle s'exprime par l'onomatopée et tous ses perfectionnements, l'allitération, l'accumulation, le choix des sonorités; et les mots offrent alors un son en rapport avec la pensée.

Ce vers de Victor Hugo :

> De frais parfums sortaient des touffes d'asphodèles.

est bien plus évocateur de la réalité par la répétition des *f* dont trois sur des syllabes toniques que par l'idée qu'il contient.

Le redoublement de cette consonne fait passer un souffle véritable sur les lèvres du diseur; il ne tient qu'à lui d'en prolonger et d'en accentuer l'effet.

Cet autre vers de Racine :

> Dans le doute mortel dont je suis agitée,

avec son accumulation de dentales aux syllabes toniques peut légitimement offrir des ressources d'expression au diseur : on sait qu'un des effets de l'angoisse est de con-

tracter, d'étouffer la voix, d'entrechoquer les dents.

Quant au vers connu :

> Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur nos têtes?

nous nous abstiendrons d'y revenir, ainsi qu'à ce dernier :

> Le chagrin monte en croupe et galope avec lui.

M. Combarieu ne conteste pas la valeur représentative de certaines allitérations lorsqu'elles portent sur la syllabe tonique ou la consonne initiale de certains mots; mais il raille volontiers ceux qui prétendent découvrir cette valeur représentative en certaines sonorités, comme celles du distique :

> Ariane, ma sœur de quel amour blessée.
> Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée?

Il écrit en condamnant la doctrine de Becq de Fouquières, où sont contenues, à la vérité, de regrettables et inutiles exagérations :

« M. Becq de Fouquières a voulu donner à ses idées la force d'une conclusion empirique. Après avoir constaté que le travail de la composition est une série d'essais plus ou moins heureux où le poète passe en revue les mots qui sont le mieux appropriés à ses idées, il se croit en droit de conclure que le poète cherche constamment le rapport du son avec la pensée.

« Sommes-nous bien sûrs que les tâtonnements du poète aient pour objet les éléments sonores du langage et non son organisation purement logique et rythmique.

« Ne se pourrait-il pas qu'au lieu de chercher la musique des vocables ses efforts aient pour but de l'éviter?

« N'est-il pas probable que cette prétendue recherche des mots n'est autre chose qu'une recherche de la pensée elle-même, encore indécise, flottante et aspirant à la clarté »[1].

Sûrement M. Combarieu n'a jamais écrit de vers, car il saurait qu'un poète, quand il a fait un vers, se le dit à lui-même pour en écouter la sonorité avant de le disséquer ou de l'analyser pour en savoir la valeur.

Un diseur qui ne se préoccuperait pas de rendre la sonorité d'un vers, quand il est composé de syllabes sonores, de le dire avec une nuance de voix un peu sombre quand il est fabriqué de syllabes étouffées, voilées ou tristes, ce diseur manquerait à tous ses devoirs.

« Dans tout vers remarquable, dit Alfred de Musset, il y a deux ou trois fois plus que ce qui est dit; c'est au lecteur de suppléer le reste, selon ses idées, sa force, ses goûts. »

Or, en admettant que le vers soit une mélodie dont chaque note serait représentée par une syllabe différente, l'ensemble, le total des sonorités émises à la fin d'un vers constitue une harmonie qui souvent contient plus de sensations et plus de sentiments que la mélodie toute nue des mots isolés ou que les mots eux-mêmes.

Pour prouver que les bons poètes, au lieu de chercher la musique des vocables, doivent tendre tous leurs efforts dans le but de l'éviter, M. Combarieu nous assure que

1. Quelques pages plus loin, M. Combarieu admet cependant qu'il y a une onomatopée remarquable dans cette expression usitée en argot : « Avoir le trac. » — Alors, que croire ?

toutes les fois que Racine a voulu faire de la musique il a échoué piteusement.

Et voici d'après lui les vers dans lesquels Racine aurait voulu introduire un élément musical.

> Vous-a-telle forcé d'encenser ses autels...
> Qu'en quelque obscurité que le ciel l'ait fait naître...
> Quand vous ne me quittez que pour quelque moment,
> Pourquoi d'un an entier l'avons-nous différée?

C'est bien mal juger, pour un universitaire, du goût et du sens musical du plus harmonieux de nos grands poètes tragiques : M. Combarieu ne nous apporte que des vers lourds, rocailleux, monotones et remarquables par l'absence de toute harmonie ; à moins qu'on n'entende, par harmonie, la répétition d'assonances lourdes et désagréables. La répétition peut avoir de bons effets dans l'allitération ; elle cesse de convenir à la musique des sonorités du vers, qui doit être faite de nuances subtilement variées, comme les dégradations d'une même couleur, jusqu'aux limites des couleurs avoisinantes.

> Dans le ciel clair rayé par l'hirondelle alerte
> Le matin qui fleurit comme un divin rosier...

Voilà des vers harmonieux, des vers pleins d'une exquise musique.

Or remarquez, dans le premier vers, la variété des sonorités d'une seule voyelle, l'*e* répétée, six fois :

Dans l'article « le ».

Dans les substantifs « hirondelle » et « ciel ».

Dans le participe « rayé ».

Dans l'adjectif « alerte »

Notez que l'adjectif « clair » a la sonorité d'un « *è* » ouvert.

Weber, dans ses *Illusions musicales*, imagine des rapprochements assez comiques entre le mot « citadelle », d'une sonorité qu'on trouve en général guerrière, imposante, poétique et, le mot « mortadelle », qui, avec une sonorité parfaitement identique, n'offre à l'esprit que des images prosaïques, réjouissantes et pacifiques.

La plaisanterie est un art à la portée de tous les critiques : elle a cela de bon qu'elle met les rieurs de leur côté; mais, parce qu'il se rencontre entre les mots des analogies de son et des oppositions d'idée si plaisantes, est-il légitime d'en conclure qu'il n'y pas généralement, dans certains mots, un rapport entre les sons et les idées ?

Demandez à l'improviste à quelqu'un les idées qu'évoque en lui la couleur rouge : infailliblement, dix personnes sur dix vous répondront que le rouge évoque pour elles des idées d'éclat, de carnage, de flamme ; en réfléchissant, vous remarquerez que le rouge d'une brique, le rouge d'un nez d'ivrogne, le rouge d'une tranche de jambonneau n'ont rien qui rappelle des idées de tuerie, de pourpre royale ou d'incendie ; cependant irez-vous conclure que le rouge est intimement lié aux idées d'ivrognerie ou de charcuterie ?

Il en est de même des mots : aucun d'eux n'a une valeur absolue au point de vue de la sonorité ; ils dépendent de la phrase où on les enchasse et, de même que la couleur rouge, appliquée sur un manteau, le fera resplendir comme une pourpre, de même le mot « citadelle », intercalé dans un récit de guerre, offrira des ressources suffisantes à l'articulation pour que le diseur en tire l'impression

voulue. Mais il serait ridicule d'articuler férocement, dans des propos de table, les dentales du mot mortadelle.

De même l'aspiration de l'*h* dans le mot « hache » permet un effet de frayeur, tandis que l'aspiration de la consonne initiale du mot « hachis » prêterait à des éclats de rire.

A M. Combarieu, on peut opposer ces lignes de Taine qui démontreront que nos recommandations aux diseurs ont du moins quelque fondement :

« Qu'est-ce qu'un mot ? Et quels sont les mots qui peignent ? Comment faut-il les choisir pour faire apercevoir au lecteur les gestes, les détails, les mouvements ?

Comment, avec des griffonnages noirs alignés sur du papier d'imprimerie, remplacerez-vous pour lui la vue personnelle des couleurs et des formes, l'interprétation des visages, la divination des sentiments ? Comment le ferez-vous sortir de la conception abstraite et de la notion pure ? Et par quelle merveille trois lettres lui feront-elles voir un âne, et cinq lettres un chien ? C'est que, s'il y a des mots secs, comme les termes philosophiques et les chiffres, il y en a de vivants, comme les vibrations d'un violon ou les tons d'une peinture. Bien plus, à l'origine, ils sont tous vivants et pour ainsi dire chargés de sensations, comme un jeune bourgeon gorgé de sève ; ce n'est qu'au terme de leur croissance et après de longues transformations qu'ils se flétrissent, qu'ils se raidissent et finissent par devenir des morceaux de bois mort. Au premier jet, ils sont sortis du contact des objets ; ils les ont imités par la grimace de la bouche ou du nez qui accompagnait leur son, par l'âpreté, la douceur, la longueur ou la brièveté de ce son, par le râle ou le sifflement du gosier, par le gonflement ou la contraction de la poitrine. Encore aujourd'hui,

si éloignés que nous soyons de l'imitation corporelle, ils gardent avec eux une partie du cortège qui les entourait à leur naissance ; ils renaissent en nous accompagnés par l'image des gestes que nous avons faits lorsqu'ils sont venus sur nos lèvres ; ils traînent après eux la figure de l'objet qui pour la première fois les a fait jaillir. De sorte qu'un mot bien choisi fait en nous comme un éveil de sensations ; par lui un point clair se détache, et tout alentour apparaissent et s'enfoncent par échappées les choses environnantes. Si les mots suivants ont la même vertu, le style est comme un flambeau qui promené successivement, devant toutes les parties d'une grande toile, fait passer devant nos yeux une suite de figures lumineuses, chacune accompagnée par le groupe vague des formes qui l'entourent et sur lesquelles la clarté principale a égaré quelques rayons. Par cette puissance, l'imagination reproduit et remplace la vue ; le livre tient lieu de l'objet ; la phrase rend présente la chose qui n'est pas là. C'est pour cela que le premier talent du poète consiste dans l'art de choisir les mots. Il faut qu'ayant l'idée d'un objet ou d'un événement il trouve d'abord non pas le mot exact, mais le mot naturel, c'est-à-dire l'expression qui jaillirait par elle-même en leur présence et à leur contact. Il y a cent expressions pour les désigner sans qu'on puisse se méprendre ; il n'y en a que deux ou trois pour les faire voir. »

On croirait ce texte fabriqué pour les besoins de notre cause. Si le poète s'est donné la peine de choisir des mots vivants, « comme les vibrations d'un violon et les tons d'une peinture », le premier devoir d'un diseur sera de dégager la vie et les sensations contenues dans les mots, d'en dégager les vibrations spéciales, d'en faire jaillir l'éclat.

CHAPITRE X

L'ÉTUDE D'UN TEXTE DANS LA DICTION EXPRESSIVE

Nous avons vu comment il fallait apprendre et diviser un texte, comment il fallait essayer d'en dégager le rythme : nous voudrions indiquer dans ce chapitre comment on peut en trouver la traduction exacte.

Dans n'importe quel texte, prose ou poésie, les mots qui servent à la confection de la phrase, à l'habillement et à l'équipement de l'idée ont tous une valeur absolue, doublée d'une valeur relative. La valeur absolue d'un mot, on la trouve dans le premier vocabulaire venu. Au contraire, pénétrer la valeur relative d'un terme dépend du savoir du diseur, de l'examen du contexte, des intentions de l'auteur qu'on interprète, intentions qu'il faut découvrir. Les exemples de la valeur absolue et relative des mots sont faciles à multiplier.

Tout le monde se rappelle le fameux hémistiche d'Agrippine, dans son monologue à Néron :

« J'allai prier Pallas...

La proposition, prise en valeur absolue, n'offre rien que de normal ; mais pour un diseur qui a lu Tacite, les trois mots qui la composent se peuplent de réflexions, d'images et prennent une signification singulièrement large, hon-

teusement précise. Notre théâtre classique abonde en euphémismes de cette nature, en raccourcis, qui ouvrent à l'œil du connaisseur d'immenses perspectives.

De même, La Fontaine écrira dans la fable, *le Rat qui s'est retiré du monde :*

> Qui désignai-je, à votre avis,
> Par ce rat si peu secourable ?
> Un moine, non, mais un dervis ;
> Je suppose qu'un moine est toujours charitable.

Un enfant ne verra sous ces mots qu'intention prévenante et piété docile. Un lettré, plus au courant des malices du fabuliste, comprendra toute la spirituelle et médisante portée de cette phrase aux allures tranquilles et papelardes.

Dans le dialogue, au théâtre, la signification relative d'un mot peut être juste le contre-pied de sa valeur absolue.

Qu'un amant demande : « M'aimez-vous ? » à une femme véritablement honnête, incapable de trahison, de calculs et de détours. Le « non » très net, donné en réponse, aura une valeur absolue, précise, sans atermoiements, sans arrière-pensée. Ce « non » ne laissera place à aucun espoir.

Que le même fasse la même demande à une coquette artificieuse qui veut se faire deviner, désirer, il en recevra aussi un « non » très probablement ; mais ce congé équivaudra à une invitation, cette négation à une affirmation.

Ce sont de pareilles réticences qui établissent la vérité de l'aphorisme populaire :

« La parole a été donnée à l'homme pour déguiser sa pensée. »

Annoncez à un de vos amis une catastrophe invraisemblable : il vous répondra également par un « non » qui, dans ce cas, aura la signification du doute.

Une des scènes les plus poignantes de *Britannicus* est celle où Junie, sous les yeux de Néron caché derrière une tapisserie, essaie de voiler sous des mots tendancieux son amour pour son amant et sa haine pour le tyran.

Britannicus se hasarde-t-il à découvrir ses projets, elle l'interrompt pleine de terreur :

> Ah ! Seigneur, vous parlez contre votre pensée.

Britannicus s'y trompe, mais Néron lui, ne prend pas le change.

Il sort de la cachette d'où il a observé la physionomie de Junie et dit à son confident

> Hé bien ! de leur amour, tu vois la violence,
> Narcisse : elle a paru jusque dans son silence.

C'est pour avoir pris à la lettre ces mots d'Hermione qui l'encouragent au meurtre de Pyrrhus :

> Ne vous suffit-il pas que je l'ai condamné ?
> Ne vous suffit-il pas que ma gloire offensée
> Demande une victime à moi seule adressée ;
> Qu'Hermione est le prix d'un tyran opprimé...
> . . . . . .
> Revenez tout couvert du sang de l'infidèle ;
> Allez, en cet état, soyez sûr de mon cœur...

qu'Oreste s'attire après l'accomplissement de son crime la foudroyante répartie :

> . . . . . Tais-toi, perfide !
> Et n'impute qu'à toi ton lâche parricide !
> . . . . . .
> Mais parle : de son sort qui t'a rendu l'arbitre ?
> Pourquoi l'assassiner ? Qu'a-t-il fait ? A quel titre ?
> Qui te l'a dit ?

Il est certain qu'une actrice digne de ce nom interprétera son rôle, depuis les premiers vers, de manière à rendre vraisemblables de tels démentis, de telles voltes, brusques et incompréhensibles à ne considérer que les mots, logiques et attendues lorsque l'actrice a su nous faire pénétrer par son jeu le caractère de l'héroïne et les sentiments intérieurs qui la font parler et agir. Le meilleur moyen d'arriver à une bonne traduction, à une interprétation juste, c'est, pour le diseur, de refaire patiemment, minutieusement et intelligemment le travail de composition exécuté par l'auteur.

Écrire, ce n'est pas aligner sur le papier une suite quelconque de mots dans l'ordre où ils viennent à l'esprit. Tout écrivain sérieux, poète ou prosateur, procède, avant d'écrire, à des réflexions, à un choix, à un jugement dont le résultat est la suppression d'un certain nombre de pensées d'un intérêt secondaire, d'une signification imprécise, d'une sonorité impropre ou désagréable ; ainsi s'opère l'élection de la phrase dans laquelle la pensée s'encadre le mieux et où elle trouve son maximum de rayonnement ou d'intensité. Cependant le travail préparatoire n'a pas été inutile ; il a déterminé la précision, le sens et la direction de la phrase choisie en dernier ressort.

Mais la phrase « total », la phrase « résultat » ne donne pas à première lecture la somme, la valeur entière des idées complémentaires qui ont préparé et amené son éclosion. C'est au diseur avisé à reconstituer les différents termes de l'opération et à introduire dans sa diction tout ce qui a disparu des mots.

Aux vertus qu'on exige dans un domestique, Votre Excellence connaît-elle beaucoup de maîtres qui fussent dignes d'être valets?

dira Figaro à son maître; et nous savons comment la Révolution, malgré l'auteur du *Barbier* lui-même, enrichit ces mots d'un sens terriblement étendu, où se pressaient confusément les rancœurs des méconnus, l'ambition des intrigants, les haines des serviteurs et leur mépris pour tout ce qu'ils avaient jusqu'alors craint et respecté.

Dans *la Nuit d'octobre*, en parlant de sa maîtresse, le poète s'écrie douloureusement :

Je n'aimais qu'elle au monde, et vivre un jour sans elle
Me semblait un destin plus affreux que la mort.

Après avoir lu le livre définitif de M. Paul Mariéton sur le drame d'amour qui mit aux prises Alfred de Musset et George Sand, nous devinons tout ce qui peut entrer de passion jalouse, tyrannique, exclusive, dans de pareils vers. Ce que les mots ne peuvent pas rendre, c'est au diseur à le traduire par son interprétation et par l'expression qu'il peut donner au texte. La Clairon disait fort joliment, avec beaucoup d'à propos, que les mots, dans la bouche du diseur, devaient prendre la teinte et la nuance de la pensée qui les avait inspirés.

En remontant jusqu'aux sources d'inspiration où le poète a puisé, le diseur retrouvera l'émotion créatrice dans toute sa pureté et dans toute sa vérité ; en s'en imprégnant, il s'assurera contre les erreurs ou les lacunes qui pourraient affaiblir l'expression de la diction.

CHAPITRE XI

LE PARADOXE DU COMÉDIEN

Nous ne terminerons pas ce livre sans dire deux mots d'une question qui passionna les gens de théâtre et de lettres au XVIIIe siècle et qui maintenant encore fait couler beaucoup d'encre.

L'interprète doit-il réellement ressentir les sentiments qu'il s'efforce de faire partager à la foule?

Sarcey, dans un feuilleton du *Temps*, a écrit :

« L'intelligence n'a qu'une faible part dans le talent des comédiens, qui se compose, pour moitié, de dons physiques aménagés avec art et, pour l'autre moitié, d'intuition et de docilité [1]. »

Dans ces quelques lignes, le célèbre critique semble refuser l'intelligence aux comédiens, mais il leur accorde l'intuition : est-ce que l'intuition ne serait pas une manière d'intelligence spontanée, plus rapide que l'intelligence générale et débarrassée des tâtonnements et des inductions lentes qui retardent la marche de nos facultés.

Alors? Les comédiens ne seraient pas si maltraités qu'on le croirait à première vue, puisqu'on leur accorderait une

1. *Temps*, 6 décembre 1886.

certaine intelligence supérieure à celle du commun des hommes.

Dans *l'Art et le Comédien*, C. Coquelin déjà cité dit en parlant du paradoxe de Diderot :

« Je tiens que ce paradoxe est la vérité même, et je suis persuadé qu'on n'est un grand acteur qu'à la condition de se gouverner absolument et de pouvoir exprimer à volonté des sentiments qu'on n'éprouve pas, que l'on n'éprouvera jamais, que selon sa propre nature on ne pourrait pas éprouver. »

Ce qui revient à dire que la sensibilité, l'émotion, le sentiment sont inutiles à l'interprète et que l'intelligence et la possession de soi-même sont les seuls facteurs utiles.

Cependant C. Coquelin atténue son opinion de quelques réserves dans le genre de celles qui suivent :

« De même que leurs douleurs servent aux poètes à écrire de beaux vers, de même les nôtres peuvent nous servir à créer de beaux rôles ; je ne veux pas nier ce qu'on appelle le génie. »

A considérer les comédiens eux-mêmes, on recueille des traits assez déconcertants. On raconte que Beaubourg, un comédien qui ne fut pas sans valeur, jouant un jour *Horace* avec la Duclos, qui remplissait le rôle de Camille, céda sur la scène, au moment de la tuer, à un mouvement de courtoisie, de galanterie assez intempestif ; en fuyant devant lui, il arriva que sa partenaire fit un faux pas et tomba. Beaubourg, oubliant complètement le rôle d'Horace pour ne se souvenir que de sa qualité et de ses devoirs de cavalier français, enleva son chapeau d'une main, lui présenta l'autre très civilement pour la relever, puis ses

devoirs accomplis, il courut après elle pour l'aller tuer dans la coulisse.

Talma étant un jour occupé, près de la scène, à causer et à plaisanter avec un ami, le régisseur vint l'avertir de se préparer à sa réplique. Talma fait un signe d'assentiment et se détourne, tout entier en apparence à la causerie. Nouvel avertissement du régisseur. Nouvel assentiment de Talma ; tout à coup son tour étant venu de parler, le célèbre acteur sans changer de visage, le doigt sur le bras de son ami, lance dans la direction de la scène un cri si pathétique et si déchirant que son interlocuteur, effrayé, frissonne, des pieds à la tête.

Mme Samson, dans ses *Mémoires*, dit de Rachel :

« Personne n'écoutait mieux qu'elle ; elle paraissait tout à fait absorbée dans son personnage ; cependant elle voyait dans la salle tout ce qu'elle avait intérêt à voir.

Elle connaissait la loge où nous étions : c'était une grande première de face et, tout en jouant, elle ne la perdait point de vue et s'apercevait de tous nos mouvements. Je fus fort étonnée, un jour, de lui entendre dire :

« — A tel moment, vous vous êtes retournée vers M. Samson, et vous paraissiez satisfaite ; à tel autre, M. Samson vous a fait une observation. »

L'exemple de Beaubourg nous montre qu'il y a des comédiens qui ne se donnent pas à leur rôle ; celui de Talma et de Rachel, que l'émotion n'est pas incompatible avec une certaine tranquillité et une certaine présence d'esprit. Les exemples suivants nous montreront que l'émotion peut devenir nuisible à l'interprète.

Jamais Molé, dit l'académicien Etienne, n'a peut-être montré un talent si prodigieux que dans *le Jaloux*, pièce

très médiocre de Rochon de Chabannes ; il s'élevait jusqu'au sublime dans le passage suivant :

Je suis épouvanté moi-même et furieux
D'une action aussi hardie ;
Mes cheveux hérissés sur mon front pâlissant
Sont tout inondés d'eau qui couvre mon visage ;
Et ma langue épaissie en mon palais brûlant
Ne saurait exhaler les transports de ma rage !

« Sa physionomie contractée, son œil égaré peignait un jaloux furieux ; sa langue épaisse semblait pouvoir à peine articuler les mots. Ils s'échappaient difficilement de sa bouche ; et, par un art merveilleux, il n'en laissait pas perdre un au public qui l'écoutait. Dans ce fameux passage, il était couvert d'une grêle d'applaudissements ; l'enthousiasme gagnait le parterre et les loges : c'était une sorte de transport électrique qui saisissait à la fois tous les spectateurs d'admiration. Dans ma première jeunesse, j'ai vu plusieurs fois Molé jouer le rôle du jaloux, et je n'ai jamais éprouvé au théâtre une impression plus profonde et plus vive.

« M. Népomucène Lemercier, mon confrère à l'Institut, m'a raconté à ce sujet une anecdote intéressante. La première fois qu'il assista à la pièce de Rochon, il éprouva au passage dont je viens de parler la même sensation que le public, et il fut transporté d'un tel enthousiasme qu'après la représentation il ne put résister au plaisir d'aller féliciter l'acteur de ces effets prodigieux de son talent.

« — Eh bien ! lui dit Molé, je ne suis pas content de « moi, aujourd'hui ; aussi je n'ai pas produit cette fois sur

« le public la même impression que de coutume : je me « suis trop livré ; je n'étais plus maître de moi ; j'étais « entré si vivement dans la situation que j'étais le per- « sonnage même et que je n'étais plus l'acteur qui le « joue : j'ai été vrai comme je le serais chez moi. Mais, « pour l'optique du théâtre, il faut être autrement. La « pièce, ajouta Molé, se rejoue dans quelques jours : « venez la voir encore et placez-vous dans les premières « coulisses. »

« M. Lemercier s'y trouva avec exactitude.

« Au moment où arrive la fameuse scène, Molé tourne la tête de son côté et lui dit à voix basse : « — Je suis bien maître de moi, vous allez voir. »

« Et en effet M. Lemercier m'a assuré que l'acteur avait produit une sensation beaucoup plus forte que le premier jour et qu'il n'avait jamais vu plus d'art et de calcul pour remuer les spectateurs. »

Ce trait a déjà une certaine gravité, se rapportant à un comédien de la valeur de Molé : en voici un autre qui, tout en étant le contre-pied direct du précédent, nous ferait aboutir aux mêmes conclusions. Il se rapporte à Joanny, un acteur de l'Odéon qu'on appelait le Talma de la province. Ce trait figure dans les *Mémoires de Samson*.

« Une actrice très belle, appelée Mlle Gaussin (nom célèbre au théâtre, dont elle n'était pas destinée à soutenir l'éclat), faisait ses débuts à notre théâtre avec succès. Elle devait jouer Hermione dans *Andromaque*, lorsque Joanny fit dire qu'il était malade. Il était souvent atteint de maux de gorge. Comme on tenait beaucoup à ne pas remettre cette représentation, on fit auprès de

lui de pressantes démarches, qui réussirent; seulement il exigea qu'une annonce orale instruisît le public de l'état de sa voix et réclamât pour lui l'indulgence. J'assistai au spectacle, et Joanny fut superbe. Se défiant de lui, il se gardait de cette fougue, trop juvénile pour son âge et ses forces, qui n'arrivait le plus souvent qu'à l'extravagance et à l'épuisement. Il fut simple, noble, discret, dans sa gesticulation d'ordinaire surabondante ; il eut des mots et des accents à la Talma, et les fureurs qui terminent le rôle d'Oreste excitèrent justement un immense enthousiasme. On s'abordait dans les foyers du public et des acteurs avec un étonnement à la fois flatteur et offensant pour le héros de la soirée. Aux compliments nombreux qui lui furent prodigués, il répondit invariablement : — « Je ne suis pas content, je n'avais pas ma voix ; quand je l'aurai retrouvée, je rejouerai Oreste, et ce sera bien autre chose. » Ce fut autre chose en effet; il rejoua le rôle et je le revis. Hélas! il ne fut pas supportable. Que conclure de là? Que cet acteur avait en lui de très réelles qualités tragiques : la diction, l'âme, la noblesse, mais qu'il ne semblait les avoir reçues que pour en faire rarement usage. Porté à l'exagération par son défaut de goût et par cette soif d'applaudissements qui égare tant d'artistes, il lui eût fallu, au contraire, pour obtenir un succès légitime, *se contenir au lieu de se livrer.* »

Molé avait coutume de répéter : « Au théâtre, il faut livrer son cœur et garder sa tête. » Le théâtre moderne semble exclure du jeu des acteurs la véritable sensibilité aux dépens du calcul et de l'habileté cérébrales, ce qui semble assurer la victoire des habiles sur les sincères.

Il faut dire que le public semble encourager cette évolution. Les amateurs abondent chez lui, et la race des amateurs —race dangereuse parce qu'elle n'appartient pas au clan des professionnels, et qu'elle fait bande à part dans le public spontané prêt à se livrer à ses impressions — ne se contente plus de ressentir l'émotion, elle veut démontrer et analyser le jeu de l'acteur, y découvrir le truc, le coup de patte, la méthode.

Pour le diseur qui, le plus souvent, dans l'interprétation des poètes, aura plus besoin de sensibilité que d'habileté, le mot de Molé reste profondément juste et doit servir de règle.

Quelle est, en somme, la signification de cette phrase ?

Que l'acteur ou le diseur ne doivent accepter aucune manifestation instinctive de la sensibilité, sans l'avoir contrôlée, comparée, examinée, sans lui avoir fait subir un certain travail de dégrossissement et d'élimination ; ainsi l'artisan polit le diamant qui existait déjà dans sa gangue informe et rugueuse pour le livrer pur et brillant aux connaisseurs et aux chalands.

Dans cette discussion sur le *Paradoxe*, on oublie toujours qu'il s'agit d'art et que l'art n'existe que par l'harmonie.

Contemplez des lutteurs. Laissez-les à leurs instincts de brute, à l'emballement de la lutte, aux exagérations de leur force et de leur fureur ; ils se mordront comme des fauves, s'étoufferont, s'assommeront traitreusement, et n'exciteront que le dégoût chez les spectateurs. Mais introduisez certaines contraintes, certaines règles et certaines formes dans cette brutalité, dans ces ébats de fauves : aussitôt le spectacle changera entièrement, l'art

apparaîtra, et la force intelligente déploiera de la grâce pour vaincre la force brutale. Dans la lutte, la force musculaire est la matière dont l'athlète dispose et qu'il distribue à son gré! Dans l'art dramatique, l'artiste dispose de la sensibilité.

A un autre point de vue, l'improvisation ne peut pas donner les résultats que donnerait une composition réfléchie.

CHAPITRE XII

DE LA SYMPATHIE

~~Dans la~~ première partie, nous demandions au diseur une curiosité avisée, intelligente, qui le pousse à écouter, à entendre, à comparer, à juger. Un tel « écouteur » sera préparé pour devenir un diseur subtil, varié, habile ; mais il manquera peut-être d'expression. Comment obtenir l'expression? Par l'effort admirable de la sympathie.

Qu'est-ce au juste que la sympathie ?

Vous avez certainement rencontré, un jour ou l'autre dans la vie, quelques-uns de ces hommes dont on dit railleusement que ce sont de bonnes pâtes... Suivez un de ces hommes dans la rue ; il croise, en sortant de sa maison, un garçon de vingt ans qui, le rire aux lèvres, un bouquet de violettes à la main, marche l'air dégagé, vainqueur ; — le rire vient également épanouir les lèvres de notre bonhomme ; si le jeune homme, très peu psychologue, puisqu'il a vingt ans, apercevait l'inconsciente mimique de notre ami, ses bons yeux, qui le fixent avec un certain contentement, avec un air qui reproduit, à un degré moins fort, son allure conquérante, il s'imaginerait qu'on se moque de lui ; grave erreur !

Notre ami, léger, mis en joie par cette rencontre, poursuit sa route ; il croise sur la chaussée une veuve en

grand deuil accompagnée de deux petits enfants ; le visage de la femme est morne, avec une triste lueur de découragement dans le regard, la démarche est accablée ; immédiatement le sourire se fige sur les lèvres du brave homme, son front se courbe et s'obscurcit de tristesse ; mais, deux pas plus loin, il court le risque d'être atteint par le brancard d'une voiture dont le cheval s'est abattu ; il s'arrête, il regarde comme un excellent badaud qu'il est. Les harnais et les brancards pèsent lourdement sur la bête affalée, essoufflée, dont les naseaux se dilatent douloureusement ; il semble à notre brave ami que des brancards imaginaires lui entrent dans les reins, que des harnais l'étouffent. Un cocher brutal allonge des coups de pieds, des cinglements de fouets à la rosse accablée, et notre ami bondit comme s'il les recevait sur l'échine. Il se détourne du vilain spectacle, le cœur serré, et monte rendre une visite dans une maison voisine.

En visite, notre ami est homérique. Une charmante jeune femme lui raconte de ces incidents qui, sans l'ombre d'une importance, jouent cependant un rôle capital dans l'existence d'une femme jolie et désœuvrée : lui, qui, d'autre part, est un homme sérieux, occupé de travaux scientifiques, si vous le voulez, et qui, seul, serait à mille lieues de pareilles futilités, prend cependant un tel intérêt à ce qui est sans intérêt pour lui, simplement parce qu'un autre être y met de l'animation, du mouvement, de la vie, un peu de soi-même, qu'il imite instinctivement tous les gestes de son interlocutrice. Elle hoche la tête : celle de notre homme oscille légèrement ; elle fait un mouvement, il commence

le même ; elle se met en colère, et le sang court plus rapidement dans les veines du bonhomme ; et, quand la bavarde, son histoire terminée, redevient souriante, apaisée, notre ami s'apaise et sourit à son tour, sans se douter que sa pantomime expressive a prodigieusement amusé la galerie trop légère ou trop affairée pour se demander ce qu'il y a au fond de toute cette bonhomie, de toute cette imitation.

Ne vous en déplaise, ce qui rend notre homme si prompt à se transformer, si apte à rire et à pleurer avec ses semblables et à pâtir avec les bêtes, c'est le don merveilleux de sympathie.

C'est par la sympathie qu'on arrive à la compréhension, à l'intelligence et à l'admiration. Il est inutile de vouloir interpréter un texte dont on perçoit trop nettement les faiblesses et qui ne vous frappe pas par ses qualités. On y mettra de l'habileté, mais nulle sincérité.

Nous voudrions qu'un diseur fût — pardonnez-nous l'expression — un peu « gobeur ». Il vaut mieux pécher dans ce sens par exagération que par prudence. Car ne voir d'un texte que les inutilités, les locutions surannées, les défauts, c'est faire preuve de sécheresse et de pauvreté dans la sensibilité. En diction surtout, l'enthousiasme devient une vertu.

Il y a quelques années, nous avons eu l'occasion de rencontrer un jeune Normalien, un nouveau Pic de la Mirandole, qui dissertait volontiers de tout, à l'exemple de son modèle. Mais, lorsqu'on parlait littérature avec lui, le plus clair de ses dissertations aurait pu s'exprimer en des résumés aussi cruels et aussi rapides que ceux-ci :

« Alfred de Musset : une vieille romance! Alphonse de Lamartine : une lyre à répétition! Renan : un bâton flottant! Victor Hugo : un bazar oriental et moyenâgeux! »

Il est évident que ce jeune homme, après s'être exercé pendant dix ans à la modération, aurait pu devenir un excellent critique ou un rigide éducateur; quant à devenir même un diseur moyen, il faudrait qu'il y renonçât, si l'envie lui en prenait un jour.

Le respect des maîtres, la faculté de sortir de soi, le don de sympathie et la richesse dans l'admiration, sont des dons indispensables aux diseurs comme à tous les artistes, d'ailleurs. Comment imaginer un peintre reproduisant une nature dont il n'est pas épris, un sculpteur travaillant d'après un modèle dont il n'admirerait pas les lignes?

Pour ne parler que des poètes et des écrivains, tous doivent posséder ce don de sympathie à un degré plus ou moins fort. C'est parce qu'ils possèdent le don merveilleux de sympathie qui, poussé à un degré plus haut, devient de l'identification, que les poètes, sans être ni des meurtriers, ni des monstres d'immoralité, peuvent traduire les souffrances d'un Oreste, les remords et la passion d'une Phèdre, imaginer l'âme d'un Néron, faire parler et agir la féroce jalousie d'un Othello; sans être ni des martyrs ni des saints, ils incarnent un Polyeucte, ils construisent un Jean Valjean. Mieux encore, ils s'identifient à des êtres inanimés.

Nous nous imaginons à tort ou à raison que La Fontaine devait ressembler au type d'homme que nous avons essayé de tracer au commencement de ce chapitre, et nous aimons à l'évoquer souvent sous le chêne

où Mme de Sévigné le rencontra, certain jour d'orage.

La pluie tombe, et le Bonhomme la regarde tomber pendant des heures, et peut-être il s'imagine pénétrer avec elle dans le calice des fleurs, humecter la terre, monter comme une sève le long des racines épuisées, le long des tiges presque flétries; et les minutes passent, et la pluie tombe toujours, et le Bonhomme est trempé; mais pourquoi s'en apercevrait-il? Son rêve dépasse la réalité de toute l'intensité des jouissances qu'il y goûte et dont il sera privé à son retour dans le réel. Peut-être s'absorbe-t-il simplement dans les efforts d'une fourmi qui a jeté un fétu de paille sur une flaque d'eau pour s'en faire un pont. L'événement serait de mince importance pour d'autres yeux que ceux du Bonhomme; mais pour lui, quel drame!

Certains passages d'auteurs, très différents par les procédés et les œuvres, nous permettent d'établir d'une manière très nette, que l'état d'âme dont nous essayons de donner une idée est plus général qu'on ne pense. Alfred de Musset, qui est certes bien loin de la naïveté du Bonhomme, écrit :

« Le romancier, l'écrivain dramatique, le moraliste, l'historien, le philosophe voient les rapports des choses; le poète en saisit l'essence. Son génie, purement natif, cherche en tout les forces natives. Sa pensée est une source qui sort de terre; ne lui demandez pas de se mêler de critique et de raisonner sur telle et telle circonstance qui se passerait même à deux pas de lui; il ignore ces jeux de la fantaisie et ces variations de l'espèce humaine; il ne connait qu'un homme, celui de tous les temps. Le poète n'a jamais songé que la terre tourne autour du

soleil; il est indifférent aux affaires publiques, négligent des siennes; c'est assez pour lui des ouvrages de la nature. Le plus petit être, la moindre créature, par cela seuls qu'ils existent, excitent sa curiosité. Le grand Gœthe quittait sa plume pour examiner un caillou et le regarder des heures entières; il savait qu'en toute chose réside un peu du secret des dieux. Ainsi fait le poète, et les êtres inanimés eux-mêmes lui semblent des pensées muettes. Tandis que des rêveurs qui divaguent cherchent à satisfaire leur exaltation par des déclamations ampoulées et par un vain cliquetis de mots, il contemple ardemment la forme et la matière, et s'exerce à entrer dans la sève du monde. Regarder, sentir, exprimer, voilà sa vie; tout lui parle; il cause avec un brin d'herbe; dans tous les contours qui frappent ses yeux, même dans les plus difformes, il puise et nourrit incessamment l'amour de la suprême beauté; dans tous les sentiments qu'il éprouve, dans toutes les actions dont il est témoin, il cherche la vérité éternelle, et tel il est né, tel il meurt, dans sa simplicité première; arrivé au terme de sa gloire, le dernier regard qu'il jette sur ce monde est encore celui d'un enfant[1]. »

Ce qu'écrit George Sand dans les *Impressions et Souvenirs* de sa vie, ne diffère pas sensiblement de la théorie d'Alfred de Musset :

« Les moments où, saisi et emporté hors de moi par la puissance des choses extérieures, je puis m'abstraire de la vie de mon espèce, sont absolument fortuits, et il n'est pas toujours en mon pouvoir de faire passer mon âme dans les êtres qui ne sont pas moi.

1. A. de Musset, *Œuvres posthumes*.

« Quand ce phénomène naïf se produit de lui-même, je ne saurais dire si quelque circonstance particulière, psychologique ou physiologique, m'y a préparé.

« A coup sûr, il y faut l'absence de vive préoccupation ; la moindre cause d'inquiétude éloigne cette sorte d'extase intérieure, qui est comme un oubli involontaire et imprévu de ma propre vitalité. — Cela arrive certainement à tout le monde ; mais je voudrais rencontrer quelqu'un qui pût me dire : « Cela m'arrive de la même manière. » Il y a des heures où je m'échappe de moi, où je vis dans une plante, où je me sens herbe, oiseau, cime d'arbre, nuage, eau courante, horizon, couleur, forme et sensations changeantes, mobiles, indéfinies ; des heures où je cours, où je vole, où je nage, où je bois la rosée, où je m'épanouis au soleil, où je dors sous les feuilles, où je plane avec les alouettes, où je rampe avec les lézards, où je brille comme les étoiles et les vers luisants, où je vis enfin dans tout ce qui est le milieu d'un développement, qui est comme une dilatation de mon être... Je n'ai pas rencontré cet interlocuteur... J'aurais voulu le rencontrer à la condition qu'il fût plus savant que moi et qu'il eût pu me dire si ces phénomènes sont le résultat d'un état du corps ou de l'âme, si c'est l'instinct de la vie universelle qui reprend physiquement ses droits sur l'individu, ou si c'est une plus haute parenté intellectuelle avec l'âme de l'univers qui se révèle, à l'individu délivré, à certaines heures, des liens de la personnalité [1]. »

En regard de ces lignes éloquentes de George Sand, il convient de mettre ce cri de Gustave Flaubert, qui ter-

1. *Impressions et Souvenirs.*

mine, dans la bouche de saint Antoine, l'hallucination puissamment coordonnée de son rêve.

« O bonheur ! bonheur ! j'ai vu naître la vie, j'ai vu le mouvement commencer. Le sang de mes veines bat si fort qu'il va les rompre. J'ai envie de voler, de nager, d'aboyer, de beugler, de hurler. Je voudrais avoir des ailes, une carapace, une écorce, souffler de la fumée, porter une trompe, tordre mon corps, me diviser partout, être en tout, m'émaner avec les odeurs, me développer comme les plantes, couler comme l'eau, vibrer comme le son, briller comme la lumière, me blottir sous toutes les formes, pénétrer chaque atome, descendre jusqu'au fond de la matière, être la matière [1] ! »

Dans le texte que nous avons cité de George Sand, l'auteur semble regarder les effets de la sympathie qui la porte jusqu'à épouser l'existence des êtres animés ou inanimés qui sont autour d'elle, comme un développement ou une dilatation de tout son être. Comme Gœthe, elle passe bien des heures de sa vie à regarder des cailloux.

« J'ai passé, écrit-elle à un ami, bien des heures de ma vie à regarder pousser l'herbe, ou à contempler la sérénité des grosses pierres au clair de la lune. Je m'identifiais tellement au mode d'existence de ces choses tranquilles, prétendues inertes, que j'arrivai à participer à leur calme béatitude. Et, de cet hébêtement, sortait de mon cœur un élan très enthousiaste et très passionné pour celui, quel qu'il soit, qui a fait ces deux grandes choses : la vie et le repos, l'activité et le sommeil. »

Sous l'empire d'un sentiment analogue, elle va plus

1. Flaubert, *Tentation de saint Antoine*.

loin, et elle pousse cet admirable cri de charité, digne de l'Évangile, qui devrait donner à réfléchir à nos « arrivistes » d'aujourd'hui :

« Les autres ! Quel grand sujet de réflexion ! Y en a-t-il réellement, des autres ? Concevons-nous notre existence comme isolée, et le véritable égoïsme peut-il exister ?... L'égoïsme porte avec lui sa terrible punition. Dès que notre cœur se refroidit pour les autres, le cœur des autres se refroidit pour nous, et le bien que nous n'avons point songé à leur faire devient un mal que nous nous sommes fait. Car de se passer des autres, c'est un rêve, et le régime cellulaire au moral est pire encore qu'au physique. »

Ce sont ces lignes et surtout les précédentes qui ont inspiré à Alexandre Dumas fils la belle esquisse littéraire qu'il trace de George Sand dans la préface du *Fils naturel*. Nous ne résistons pas au plaisir de les citer.

« Il est midi, l'heure où l'on voit tout ! Regardez cette femme qui descend les marches de son perron. Elle a les cheveux grisonnants sous son petit chapeau de paille ; elle est toute seule, elle se promène au soleil ; doucement elle contemple son horizon vulgaire ; elle écoute les bruits vagues de la nature ; elle s'amuse à suivre de l'œil les nuées... Elle cause avec le jardinier ; elle se penche pour respirer ses fleurs qu'elle se garde bien de cueillir ; elle s'arrête, elle écoute. Quoi ? Elle n'en sait rien elle-même ! Quelque chose qui n'est pas encore et qui sera un jour. Elle s'assied sur son banc de pierre. Elle ne bouge plus. La voilà fondue dans l'immensité, la voilà plante, étoile, brise, océan, âme ! Elle se souvient ! Elle devine !

Tout ce que l'on entend au milieu des flots, elle l'entend

sous son dôme de lilas, et les oiseaux, et les tempêtes, et tout ce qui chante, et tout ce qui pleure, et tout ce qui rit. Elle va errer, regarder, écouter ainsi, sans bien savoir ce qu'elle accomplit, somnambule de jour, et à mesure que l'ombre gagnera la plaine, comme ces plantes qui se sont imprégnées du matin au soir de rosée et de rayons, de pluie et de soleil, et qui ne s'ouvrent et n'exhalent leurs parfums que la nuit, — la nuit, cette femme restituera au monde de l'âme et de l'esprit tout ce qu'elle a reçu du monde matériel et visible ; car, cette femme, elle pense comme Montaigne, elle rêve comme Ossian, elle écrit comme Jean-Jacques[1]. »

Vous croyez que ces citations nous ont entrainé loin de notre sujet. Détrompez-vous. Nous avons pénétré plus avant dans la nature de la sympathie que nous demandons au diseur; comme vous le voyez, c'est une sorte d'aptitude à se transformer, à s'étendre, à pénétrer l'extérieure enveloppe des êtres et des choses pour parvenir jusqu'à leur essence, c'est la faculté de sortir de soi-même, d'en faire abstraction pour s'envoler avec l'oiseau, s'épanouir avec la fleur, s'immatérialiser avec la brise ou les parfums du soir. Pour acquérir un pareil don, devenez, d'abord, simples de cœur et sensibles. Vous ne pourriez rien attendre de pareil d'une imagination pauvre, d'un esprit blasé, d'une âme froide.

« Si vous ne devenez pas semblable à ces petits enfants, vous n'entrerez pas dans le royaume des cieux », dit l'Évangile.

Si vous ne vous imprégnez pas de la naïveté des en-

1. A. Dumas, préface du *Fils naturel*.

fants, qui fut aussi celle des grands talents, des La Fontaine, des Chateaubriand, des Musset, des Sand, le royaume infini des êtres pensants, vivants et souffrants, celui des rêves, des enthousiasmes, de la Beauté, de la Bonté, vous demeurera éternellement clos, et vous resterez seul livré à l'ennui, à l'isolement, et vous serez dans la vie comme dans une obscure prison.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

LETTRE-PRÉFACE DE GEORGES BERR VII
INTRODUCTION IX
LES TROIS DICTIONS XVII

LIVRE I

LA DICTION CORRECTE

CHAPITRE I. — L'orthographe de la diction 1
— II. — De la respiration 9
— III. — De la voix 13
— IV. — De la prononciation 23
— V. — De l'articulation 29
— VI. — Des liaisons 38
— VII. — De la mémoire 43
— VIII. — L'acteur et le diseur 53
IX. — Qualités requises d'un diseur 60

LIVRE II

LA DICTION RYTHMIQUE

CHAPITRE I. — Sur la diction rythmique en général 65
— II. — Réflexions sur les vers 80
— III. — Des principes et de l'origine du rythme 92

Pages
Chapitre IV. — Du rythme d'après les poètes et les comédiens. 111
— V. — De l'utilité du rythme et de la rime..... 120
— VI. — Des différentes écoles de diction..... 123
— VII. — Comment doit-on dire les vers?..... 145
— VIII. — Etude de quelques rythmes..... 170
— IX. — Du vers alexandrin..... 190

LIVRE III

LA DICTION EXPRESSIVE

Chapitre I. — Sur la diction expressive en général..... 197
— II. — Le timbre de la voix..... 202
— III. — De l'intensité des sons..... 209
— IV. — Les intervalles de la voix..... 213
— V. — Notations de quelques inflexions..... 220
— VI. — De la tonalité..... 235
— VII. — Du mouvement..... 240
— VIII. — Du détail dans l'expression..... 251
— IX. — Valeur expressive des onomatopées, des allitérations, de certaines sonorités..... 258
— X. — L'étude d'un texte dans la diction expressive.. 265
— XI. — Le paradoxe du comédien..... 271
— XII. — De la sympathie..... 279

TOURS, IMP. DESLIS FRÈRES, 6, RUE GAMBETTA, 6.

Paris — 41 bis, rue de Châteaudun — Paris

REVUE POLITIQUE ET LITTÉRAIRE

REVUE BLEUE

FONDÉE EN 1863. - PARAISSANT LE SAMEDI

Indispensable à tous ceux qui s'intéressent au mouvement intellectuel, social, littéraire et artistique.

REVUE SCIENTIFIQUE

FONDÉE EN 1863. - PARAISSANT LE SAMEDI

Indispensable à tous ceux qui veulent suivre le mouvement scientifique.

Prix du numéro de la Revue Bleue ou de la Revue Scientifique : 0 fr. 60

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE BLEUE OU A LA REVUE SCIENTIFIQUE

	3 mois	6 mois	Un an
Paris	8 fr.	15 fr.	25 fr.
Départements	10 fr	18 fr.	30 fr.
Union postale	12 fr.	20 fr.	35 fr.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE BLEUE AVEC LA REVUE SCIENTIFIQUE

	3 mois	6 mois	Un an
Paris	14 fr.	25 fr.	45 fr.
Départements	16 fr.	30 fr.	50 fr.
Union postale	18 fr.	35 fr.	55 fr.

Aux Éditions de la Revue Bleue et de la Revue Scientifique

viennent de paraître

La Conception morale et civique de l'enseignement, par ALFRED FOUILLÉE, de l'Institut 2 50
La Psychologie du mysticisme, par E. BOUTROUX, de l'Institut. . . . » 75
Un Pape à l'époque de la Renaissance : Jules II, par E. GEBHART, de l'Institut. . . . . » 75
Le Centenaire d'Edgar Quinet, par H. MICHEL, professeur à l'Université de Paris. . . . . » 75
Waldeck-Rousseau, par J.-ERNEST-CHARLES 1 50
La Criminalité juvénile, par le Dr GARNIER. . . . . » 75
Le Vêtement féminin et l'Hygiène, par le Dr FRANTZ-GLÉNARD. . . . . 1 »
Le Crédit de la Science, par SULLY-PRUDHOMME, de l'Académie française » 75
Les trois dictions, par G. BERR, professeur au Conservatoire, et RENÉ DELBOSY 3 50

1645 4

BINDING SECT. SEP 14 1970

PN
4123
B47

Berr, Georges
Les trois dictions

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY